Männer der Zeit
Lebensbilder
hervorragender Persönlichkeiten der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit.
Herausgegeben von
Dr. Gustav Diercks.
V.

Franz Liszt.

Ein Lebensbild

von

Eduard Reuß.

Dresden und Leipzig.
Verlag von Carl Reißner.
1898.

Männer der Zeit.

Lebensbilder hervorragender Persönlichkeiten

der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit.

Herausgegeben von

Dr. Gustav Diercks.

Fünfter Band.

Franz Liszt.

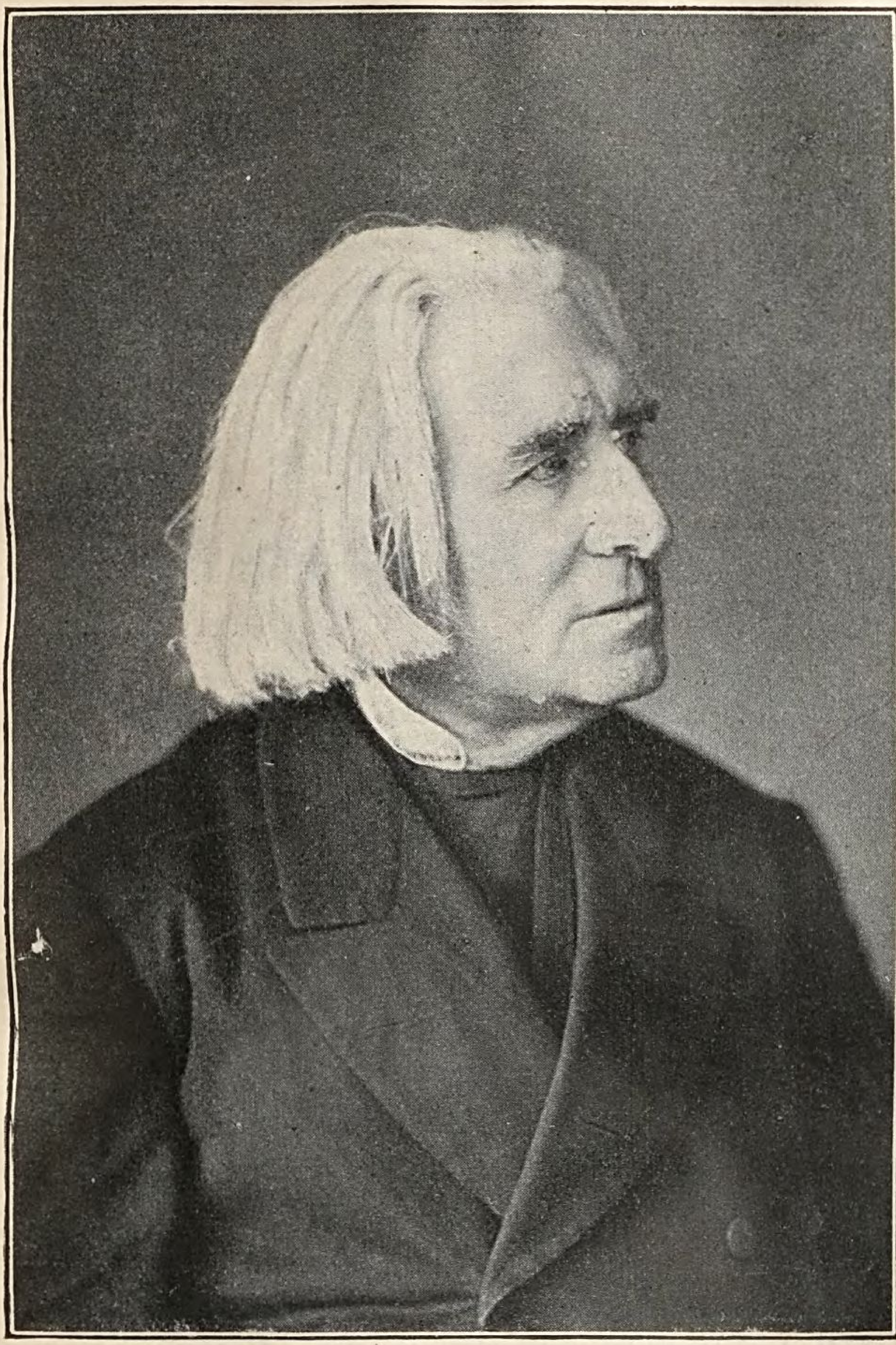
Franz Liszt.

Ein Lebensbild

von

Eduard Reuß.

Dresden und Leipzig.
Verlag von Carl Reißner.
1898.



F. Liszt

Franz Liszt.

Während auf allen geistigen Gebieten die Ergründung eines Gegenstandes nur Leuten anvertraut wird, denen der Besitz der nöthigen Kenntnisse dafür zugetraut werden kann, dürfen über das Wesen der Kunst gerade solche Leute ihre Ansichten geltend zu machen suchen, auf deren Leisten ganz andere Schuhe passen würden. Bei diesem schiefen Stande der Dinge kann es nicht Wunder nehmen, wenn die Menge, die unterrichtet werden soll und sich auch unterrichten lassen will, über alle möglichen Nebensachen Aufschlüsse erhält, nur nicht über das Kunstwerk selbst. So entbrannten im vorigen Jahrhundert die Gluckisten und Picinnisten in heftiger Fehde darüber, ob der von Gluck geschaffenen oder der italienischen Musik der Vorzug zu geben sei: über die grundverschiedene Bedeutung der beiden Richtungen verlieren die streitenden Theile kaum ein Wort. Dazu konnte eine machtvolle Persönlichkeit, wie Gluck sie besaß, sich nicht stillschweigend verhalten. Er brauchte jedoch die Vertheidigung seiner Sache nicht zu übernehmen, da sie von dem weitaus größten Theile des Publicums vollkommen gewürdigt worden war und ihrem Schöpfer die gebührende Stellung in der Kunstwelt längst verschafft hatte. So durfte er sich damit begnügen, in einem offenen Briefe an seinen

gefährlichsten Gegner, La Harpe, eine überlegene Ironie spielen zu lassen und mit ihr dessen an dem Wesen der Sache selbst gänzlich vorbeizielenden Bemerkungen auf das Schärfste zu geißeln. Was einem Gluck vermöge seiner Machtstellung erlaubt werden mußte, konnte den nach Anerkennung ringenden Meistern mit Leichtigkeit verweigert werden, besonders wenn sie die Rechtfertigung ihrer Schaffensart selbst zu übernehmen wagten. Nun kann nicht Jeder entweder in sorglosem Genusse des Lebens oder in düsterer Verschlossenheit gegen seine Umgebung über die Unkenntniß der irregeleiteten Zeitgenossen hinwegschreiten und die günstigere Einsicht den kommenden und „besser zu unterrichtenden" Geschlechtern überlassen. Auch ergiebt sich aus diesem Verhalten noch keineswegs eine Aufstellung von Lebensregeln für alle schaffenden Geister. Es kamen Meister, die es neben der Arbeit an ihren Schöpfungen darnach verlangte, diese in richtigem Verständnisse gewürdigt zu sehen, und zwar nicht aus persönlicher Eigenliebe, sondern aus innigstem Gefühle für das Kunstwerk selbst. Wie Eltern ihre Kinder im Leben weder bevorzugt noch zurückgesetzt, sondern nur gerecht behandelt wissen wollen und im Falle vom Gegentheil selbst für sie einzutreten gezwungen werden, so stellen auch die Schöpfer keine ungerechte Forderung, wenn sie ihre Werke in die Sammlung der geistesgleichen aufgenommen zu sehen wünschen. Wie sie sich hierbei von ganz unpersönlichen Beweggründen leiten ließen, bekundeten sie deutlich durch ihr ebenso leidenschaftliches Eintreten für Andere wie für sich selbst, weil sie in der Theilnahmlosigkeit und Verständnißlosigkeit der Menge nicht eine Schädigung der Personen, sondern der von diesen geschaffenen Kunstwelt erblicken mußten. Daraus ergab sich zugleich, daß sie

nicht nur zu vertheidigen, sondern auch da anzugreifen gezwungen wurden, wo sie falschen Gebilden einen verderblichen Götzendienst geweiht sahen. In dem letzteren Falle brach dann jedesmal die Empörung über den als Anmaßung ausgelegten Muth eines berufenen Richters aus. Wie wurde Robert Schumann mit Steinen geworfen, als er seinem gerechten Zorne über „die Gemeinheit, Verzerrtheit, Unnatur, Unsittlichkeit, Unmusik“ der Hugenotten von Meyerbeer Luft gemacht hatte, während seine warme Vertheidigung der ersten Symphonie von Berlioz mit verächtlichem Stillschweigen behandelt worden war! Seine Worte verhallten wie die Stimme eines Predigers in der Wüste, trotzdem beide Urtheile aus einer leidenschaftlichen Empfindung für den Unterschied zwischen heuchlerischem und ehrlichem Kunstschaffen entsprossen waren, trotzdem sie nicht nach flüchtigem Anhören oder Durchlesen nur für eine Tageszeitung, von der die schnellste Arbeit als brauchbarste belohnt wird, sondern nach ernster Erforschung und langer reiflicher Ueberlegung gefällt worden waren. Selbst die „guten Protestanten“, von denen er voraussetzt, daß es sie empören müßte, ihr „theuerstes Lied auf den Brettern abgeschrieen zu hören und das blutigste Drama ihrer Religionsgeschichte zu einer Jahrmarktsfarce heruntergezogen zu sehen“, ließen diese einzige fühlende Brust den Pfeilen der Gegner schutzlos ausgesetzt bleiben, während sie selbst als Larven an dem Triumphkarren des gegeißelten Werkes weiterziehen halfen. Noch ernstere und nachwirkende Folgen sollte ein solches Vehmgericht von Seiten der Menge über die Urtheilsbethätigung eines anderen Meisters herbeiführen und den Verlauf seines Lebens in zwei völlig unähnliche Hälften scheiden, da er seiner Ueberzeugung von der Größe

eines Zeitgenossen nicht nur durch das Wort, sondern noch viel eindringlicher durch die That Geltung zu verschaffen gewagt hatte.

Während Franz Liszt in der ersten Hälfte seines Lebens als ein unüberwindlicher Held einen Siegeslauf durch Europa zurücklegte, wie ihn in ähnlichem Glanze noch kein Fürst, kein Feldherr, kein Staatsmann hat vollenden können, mußte er in der zweiten erleben, daß seine edelsten Absichten verkannt, sein segensreiches Wirken gehindert und sein hochbedeutendes Schaffen verhöhnt wurden. Nicht eine einzelne Eigenschaft oder Thätigkeit hatte ihn jene Siege erringen helfen, sondern seine ganze Persönlichkeit, wie sie aus seiner umfassenden Bildung, seinem weltgewandten Auftreten, seiner verschwenderischen Wohlthätigkeit, seiner Geistesgegenwart und Schlagfertigkeit in den schwierigsten künstlerischen und gesellschaftlichen Verwickelungen erkannt wurde, hatte seine virtuosen Leistungen in ein Licht gerückt, das stets als das eines Meteors auftauchte und immer als das eines Fixsternes weiterstrahlte. Sein Name war mit einem Zauber behaftet, der die Wunder der Märchenwelt wirken zu können schien. Vermittelst der lebendigen und herzbewegenden Sprache, die Liszt vom Klavier aus redete, hatte er die musikalische Menschheit in seine Bande geschlagen und zugleich ihren Gesichtskreis erweitert, indem er einmal noch ungekannte, aber darum nicht minder werthvolle Werke der schon verstorbenen Meister an die Oeffentlichkeit zog, sodann auch für die Werke der lebenden, die noch kaum dem Namen nach bekannt waren, wie Chopin und Schumann, eintrat und diese damit vor dem Fluche des Verkanntwerdens zu ihren Lebzeiten bewahrte. Als er dann die ihm lästig gewordene öffentliche Ausübung des Klavierspiels aufgegeben

und sich selbst an das Theater einer kleinen deutschen Residenz gefesselt hatte, betrachtete er jene Samariterdienste fortan als seine Lebensaufgabe und öffnete mit Begeisterung den ersten Erzeugnissen der neuen dramatischen Kunst Thür und Thor. Dieses selbstlose Eintreten des einen Künstlers für einen anderen schien als eine Herausforderung angesehen zu werden; denn es entbrannte plötzlich ein Kampf, wie er mit gleicher Heftigkeit schon auf religiösem Gebiete, aber nie vorher auf künstlerischem, auch im vorigen Jahrhundert nicht, geführt worden war. Die unbeschreibbaren Angriffe richteten sich viel weniger gegen die beschützte Sache, als gegen den Beschützer selbst. Als dieser es nun sogar wagte, obendrein mit eigenen Werken, noch dazu von großer Bedeutung, in die Schranken zu treten, da wurde die Vernunft bei der Wahl der Waffen, mit denen er vernichtet werden sollte, völlig außer Acht gelassen. Selbst die bisherigen guten Freunde, darunter Leute, die ihm geradezu die Gründung ihrer Existenz zu verdanken gehabt hatten, wandten sich nicht nur von ihm ab, sondern traten offen gegen ihn auf. Er war ihnen zu groß geworden: hätten sie seiner schaffenden Kunst dieselbe Gerechtigkeit, wie seiner ausübenden widerfahren lassen, so wären sie selbst, die ohnehin nicht viel zu sagen hatten, gar nicht mehr zu Worte gekommen. Daher mußten alle europäischen Koncertthüren, von denen eine jede vor ihm von selbst aufgesprungen war, sobald er sich nur in der Ferne hatte blicken lassen, wenigstens vor seinen Werken verschlossen werden. Das sollte die Strafe dafür bilden, daß unter seinen Eigenschaften nicht auch Engherzigkeit und Selbstsucht aufgezählt werden durften. Welche Größe des Charakters mußte ein Mann besitzen, der sich von der Fülle der erlittenen bitteren Erfahrungen und

Enttäuschungen nicht niederbeugen ließ, sondern sich bis zu seinem Tode dieselbe Herzensgüte und edle Gesinnung auch seinen Feinden und besonders Denen gegenüber bewahren konnte, die an ihm zu Verräthern geworden waren! Sah er sich auch gezwungen, in Bezug auf seine Schöpfungen ein kommendes Geschlecht zu ersehnen, das ihnen urtheilsreifer und vorurtheilsfreier gegenüberstehen würde, so konnte er wenigstens mit Stolz auf das Gelingen des Werkes seines großen Freundes blicken, dem er durch seine muthige Opferwilligkeit mit Hinantsetzung seiner eigenen Person die größten Dienste geleistet und die Wege zum Ziele geebnet hatte.

Obgleich mehrere Nachrichten über verschiedene Personen aus einer altadeligen Familie Liszt aus früheren Jahrhunderten vorhanden sind, so führt das Nähere über den Zweig, dem Franz Liszt angehörte, erst auf einen in Ragendorf bei Oedenburg gestorbenen Officier unteren Ranges mit Namen Liszt zurück. Dessen im Jahre 1755 geborener Sohn, Adam Liszt, war Verwalter im Dienste der Familie Esterhazy und im Besitze von sechsundzwanzig Kindern aus drei Ehen. Ein Sohn aus erster Ehe, der wieder Adam Liszt hieß, trat ebenfalls in die Dienste der fürstlichen Familie und erhielt eine Stelle als Rechnungsführer bei ihrer Güterverwaltung in Eisenstadt, wo einer jener kleinen musikalischen Herde gegründet worden war, von denen vielfach ein weite Strecken erwärmendes Feuer ausgestrahlt ist. Fürst Nicolaus Esterhazy hatte in seinem Schlosse der Kunst und den Künstlern mit mediceischer Freigebigkeit ein schützendes Asyl errichtet. Er unterhielt hier nicht nur eine Kapelle von 30 auserlesenen Mitgliedern, die seit 1766 von Josef Haydn geleitet wurde, sondern öffnete seine Thüren

auch bereitwilligst allen berühmten Komponisten und Virtuosen. Der junge Liszt war ein begabter und gewissenhafter Beamter, der trotz seiner glühenden Neigung für Musik im Herzen und trotz des Dranges nach Ausübung dieser Kunst seinen Beruf nie vernachlässigte. Da sein Vater ihm die Mittel zur künstlerischen Erlernung der Musik nicht hatte gewähren können, so benutzte der Sohn jede ihm übrigbleibende freie Zeit, um auf verschiedenen Instrumenten einige Fertigkeit zu erlangen. Durch den häufigen Verkehr mit den fürstlichen Musikern erhielt er reiche Anregung und zugleich manche Anleitung für seine Studien. Sein lebhaftes Interesse für die Kunst brachte ihn in nähere Beziehungen sowohl zu Haydn, als in noch stärkerem Grade zu dessen Nachfolger am fürstlichen Dirigentenpulte: zu Nepomuk Hummel. Das Spiel des damals berühmtesten Klaviervirtuosen ließ den musikliebenden Beamten die anderen bisher gepflegten Instrumente vernachlässigen und sich ganz dem Klavierspiel widmen. Eine unangenehme Unterbrechung erlitt dieses abwechselungsreiche und anregende Leben im Jahre 1810 durch die ehrenvolle Versetzung des von seinem Fürsten hochgeschätzten Beamten nach dem mehrere Stunden von Eisenstadt entfernten Raiding, wo er fortan die dortigen reichen Besitzungen des Fürsten selbstständig verwalten sollte. Die plötzliche Einsamkeit ließ ihn anfänglich recht fühlen, was er in Eisenstadt hatte zurücklassen müssen. Doch hatte er genug Eindrücke gesammelt, um wenigstens die nächsten Jahre davon zehren zu können. Auch blieb er nicht lange allein; denn schon im Herbste desselben Jahres heirathete er Anna Lager, die Tochter eines deutschen Gewerbetreibenden in Krems bei Wien. Sie hatte sich in kleinen Verhältnissen einen bescheidenen Sinn erworben und

war eine fromme Frau, deren Wesen in der Liebe zu ihrem Manne und in der Sorge für ihre Häuslichkeit aufging.

Diesem Paare ward in der kometenhellen Nacht vom 21. auf den 22. October 1811 das erste und einzige Kind geboren, welches den Namen Franz erhielt. Mit ihm findet der Satz, daß die geistigen Eigenschaften der Eltern sich auf die Kinder vererben, eine kräftige Bestätigung. Schon in den beiden Grundzügen tritt diese Vererbung hervor; denn die musikalische Empfänglichkeit des Vaters vereinigte sich auf das Glücklichste mit dem tief religiösen Gefühle der Mutter. Vom Vater hatte Franz Liszt nicht nur die scharfen und ausdrucksvollen Gesichtszüge, sondern auch das würdevolle und ritterliche Benehmen geerbt, das den Ungarn leicht von anderen Nationen unterscheiden läßt. Nur das stark ausgeprägte Nationalgefühl, das sich gern zur Unterschätzung der fremden Leistungen hinreißen läßt, fehlte ihm. An dessen Stelle waren von mütterlicher Seite her deutsche Empfindungen getreten, aus denen das lebhafte Interesse an allen Schöpfungen des menschlichen Geistes und die Urtiefe des Gemüthes später hervorsprossen sollten. Es wird für ein besonderes, von der Vorsehung gewährtes Glück angesehen, daß Mozart, dem nur ein kurzes Leben beschieden und keine langsame Bildungsentwickelung vergönnt gewesen ist, durch einen berufskundigen Vater in kürzester Zeit die nothwendige Anleitung in der Kunst hat erhalten können. Dabei mag hier unerörtert bleiben, ob diese stark geförderte Frühreife nicht die Kürze seines Lebens mitbedingen mußte, wenn auch den ersten Todeskeim der mächtig treibende und dadurch an dem Körper zehrende Genius selbst gelegt hat. Trotz der mannigfaltigen und tiefsinnigen philosophischen Erörterungen über die letzten Gründe des menschlichen

Daseins und seines Verlaufes sind die Räthsel, die die Betrachtung des einzelnen Menschen immer wieder aufgiebt, doch noch ungelöst geblieben. Auch in Fällen, in denen die Nachrichten über den Zusammenhang zwischen den äußeren Eindrücken und ihren Wirkungen auf das Innere scheinbar ausreichend sind, um die daraus gezogenen Schlüsse als stichhaltig gelten lassen zu können, bleibt doch die Frage unbeantwortet, ob nicht ganz andere Ursachen in der Entwickelung des Menschen die entscheidende Richtung herbeigeführt haben. Ueber den ersten Beeinflussungen, denen der junge Liszt unterworfen gewesen ist, liegt durchaus kein Dunkel ausgebreitet. Er selbst hat in späteren Jahren ausführlich über seine Begegnungen mit dem ruhelos umherziehenden Volke der Zigeuner berichtet. Fühlte er sich ihm auch durch sein eigenes reiches Wanderleben verwandt, so zog er doch genau die trennende Grenze; denn er hatte, anstatt die Glücklichen auszunutzen, überall den Unglücklichen geholfen. Der Reiz, den die Zigeuner in seiner frühesten Jugend auf ihn ausübten, mußte ein um so größerer sein, als der Hintergrund, auf dem jedesmal das Zusammentreffen stattfand, in schroffstem Gegensatze zu dem davon abgehobenen Bilde stand. Wenn die Ebenen des Oedenburger Komitats auch für den sprüchwörtlich gewordenen Reichthum der ungarischen Magnaten, darunter die Fürsten Esterhazy in einer der vordersten Reihen, eine unerschöpfliche Quelle bildeten, so konnten sie doch durch ihre düstere Einförmigkeit der Phantasie eines jugendlichen und heißhungrigen Gemüthes wenig oder gar keine Nahrung gewähren. Wie anregend mußten nun dieser Farbenreichthum der Zigeuner, deren belebte und ausdrucksvolle Gesichter, ihr wildes ungezügeltes Treiben auf die empfänglichen Sinne eines lebhaften Kindes wirken! Wie

mußte dessen Seele nun außerdem noch von den musikalischen Ergüssen, die die Zigeuner ihren Instrumenten als fortwährende Neuschöpfungen des Augenblicks entlockten, erregt werden! Jene aus den schwermüthigen Lassan und den bacchantischen Frischkas zusammengesetzten Weisen waren nicht an die Gesetze einer trockenen Form gebunden und bildeten, trotzdem sie durchaus nicht formlos sind, einen aufregenden Gegensatz zu den ganz anders geformten Weisen, die ihm im elterlichen Hause aus dem Spiel des Vaters entgegentönten. Die Eindringlichkeit der Zigeunermusik beruht einmal auf der lebenswahren Aeußerung der seelischen Vorgänge, die das Innere des Spielers bewegen, sodann auf dem in dieser Schärfe nirgends ausgeprägten Rhythmus, dessen Einfluß sich schon in den Werken eines Beethoven und Schubert nachweisen läßt. Den aufmerksamsten Schüler trafen die Zigeuner jedoch in dem jungen Liszt, wozu die häufigeren und näheren Berührungen viel beitrugen. Er sollte in der Zukunft der feurigste Apostel dieser rhythmischen Vollendung und dadurch selbst zum größten Rhythmiker in der ausübenden Kunst werden. Wie viel und heftig auch schon über das Wesen der Musik gestritten worden ist, wie spitzfindig auch ihr Inhalt hat hinweggeleugnet werden sollen, so hat doch zugegeben werden müssen, daß in der Musik die Persönlichkeit ihres Schöpfers zum deutlichsten und höchsten Ausdruck gelangt, und dadurch diese Kunst zu der allerpersönlichsten wird. Was nun für das menschliche Leben der Pulsschlag ist, wird in der Musik durch den Rhythmus vertreten. Je lebhafter dieser die Schwingungen der inneren Bewegung des Menschen wiederholt, desto deutlicher gelangt eben dieses Innere in die Erscheinung. Darum erhält auch das geflügelte Wort eines geistvollen ausübenden

Künstlers: „Im Anfang war der Rhythmus" bei genauer Prüfung eine vollberechtigte Bedeutung.

Im Alter von sechs Jahren traten bei dem jungen Liszt die ersten Zeichen einer ausgesprochenen Begabung für die Musik hervor. Sein Vater übte in dieser Zeit das Cis moll-Koncert von Ferdinand Ries, dem Schüler Beethovens. Eines Abends sang das Kind die Hauptthemen aus dem Koncerte ganz genau nach. Dieser Vorgang bot dem Vater den vielleicht schon länger herbeigewünschten Anlaß, den Sohn im Klavierspiel zu unterrichten. Was ihm selbst das Schicksal verwehrt hatte, das konnte er seinem Kinde gewähren: die Befriedigung einer ausgesprochenen Neigung zum Künstlerberufe. Dieser für beide Theile glückliche Zustand verleitete jedoch den Vater nicht, das ihm vorschwebende Ziel schneller erreichen zu wollen, als die von der Natur dem Menschen gesteckten Grenzen es zulassen. Daher betrieb er den Unterricht, der ohnehin mehr eine Anleitung zur Erlangung der nöthigsten Handgriffe, als eine regelrechte Unterweisung sein konnte, mit großer Vorsicht, die um so gebotener war, als der junge Franz in seiner körperlichen Entwickelung durch ein längeres unbestimmbares Kranksein zurückgehalten wurde. Als die theilnahmvollen Nachbarn über eine Nachricht von dem Tode, der bereits erfolgt sein sollte, noch ganz erschrocken waren, trat die sehnlichst erhoffte Wendung zum Bessern ein. Die Wiederherstellung ging schnell von Statten und zeitigte sowohl die Lust zum Klavierspielen als auch den immer stärker hervortretenden Hang zum Gebet. Zuweilen mochten dem Sohne die vom Vater für nöthig gehaltenen Klavierübungen zu trocken und überflüssig erscheinen; denn dieser fühlte sich veranlaßt, die Erfüllung seiner Vorschriften mit

größerem Nachdrucke und härterem Auftreten als bisher zu verlangen. Vielleicht entwickelte sich das strengere Eingreifen wohl auch aus dem Gefühle heraus, daß er mit seinem Wissen bald am Ende angelangt sein werde. Eine Wendung der Lage war daher dringend geworden und sollte auch nicht lange ausbleiben. Auf einigen Ausflügen, die der Vater in dienstlichen Angelegenheiten nach Eisenstadt und Oedenburg unternehmen mußte, hatte ihn der Sohn begleiten dürfen und durch sein Spiel in Bekanntenkreisen Aufsehen erregt. Die Kunde davon war zu einem blinden Musiker gedrungen, der in der Veranstaltung eines Koncertes in Oedenburg begriffen war. Er lud ihn in der Voraussicht auf die Anziehung, die ein solch' jugendliches Talent ausüben würde, zur Mitwirkung ein. Der Koncertgeber hatte sich nicht verrechnet. Franz Liszt spielte vor einer zahlreichen Zuhörerschaft das Es dur-Koncert von Ries mit Orchesterbegleitung und eine freie Phantasie über bekannte Motive. Der Erfolg war ein so außerordentlicher, daß sein Vater noch ein eigenes Koncert mit ihm in demselben Orte veranstalten konnte. Dann fuhr er mit ihm nach Eisenstadt zum Fürsten Esterhazy, der nach dem ersten Koncerte dem neunjährigen Künstler ein ansehnliches Geldgeschenk übersandt hatte und ihn nun bei sich vor einem Auditorium von Magnaten spielen lassen wollte. Auch hier war der Eindruck ein gewaltiger und veranlaßte den Fürsten, für das in Preßburg beabsichtigte Koncert sein Palais zur Verfügung zu stellen. Damit war von vornherein der Charakter der dortigen Zuhörerschaft entschieden: sie wurde aus den alten dort ansässigen Adelsfamilien der Grafen Erdödy, Szapary, Amadée, Apponyi und Anderen gebildet. Von ihnen erging nach der glänzend verlaufenen Veranstaltung

die Aufforderung, den Sohn ganz dem Künstlerberufe zu widmen. Zugleich gewährten sie zur Erreichung dieses Zweckes auf die Dauer von sechs Jahren eine jährliche Unterstützung von sechshundert Gulden. War damit auch nur ein Theil der nöthigen Mittel flüssig geworden, so begnügte sich doch der einsichtsvolle Vater damit und ließ sich nicht durch die von seinem Kinde errungenen Erfolge verleiten, es ferner der Oeffentlichkeit preiszugeben. In heutiger Zeit wäre ihm eine solche Enthaltsamkeit nicht so leicht gefallen; aber damals gab es noch keine geschäftskundigen und geldgierigen Agenten, die mit großer Geschicklichkeit den Eltern ihre „Wunderkinder“ zu entlocken wissen und die armen Geschöpfe dann durch Hunderte von Koncerträumen schleppen, unbekümmert darum, ob sie dabei geistig und körperlich verkümmern oder nicht. Auch wollte der Vater aus seinem Franz einen ordentlichen Künstler werden und ihn zunächst den Weg des Lernens beschreiten lassen. Er wandte sich zu diesem Zwecke an den Künstler, dessen Spiel ihm in lebendiger Erinnerung geblieben war, an Nepomuk Hummel, der inzwischen die Stelle eines Hofkapellmeisters in Weimar erhalten hatte. Die Antwort auf eine an diesen gerichtete Anfrage lautete dahin, daß Hummel ein so vielversprechendes Talent mit Vergnügen unterrichten und sich mit der Summe von — einem Louisd'or für die Stunde begnügen wolle. Der Empfänger dieser vernichtenden Antwort konnte keine Nachforschungen darüber anstellen, von wem jemals der fürstliche Hofkapellmeister ein so ungeheures Honorar für seinen Unterricht erhalten hat. Er mußte seine Blicke auf einen anderen Meister richten, wenn er sein Ziel erreichen wollte, und beschloß daher, einen solchen in Wien zu suchen. Um dies ausführen zu können, mußte

er, so schwer es ihm auch wurde, sich doch entschließen, seine Beamtenstellung aufzugeben und sein und seines Sohnes Glück einer gütigen Vorsehung anvertrauen. Nachdem er durch eindringliches Zureden auch noch die Zustimmung seiner ängstlichen Frau gewonnen hatte, ordnete er seine Angelegenheiten und siedelte im Jahre 1821 nach Wien über. Beim Abschied wurde seinem Franz noch verheißen, daß er dermaleinst in einem gläsernen Wagen zurückkehren werde.

Carl Czerny übernahm den Unterricht des verheißungsvollen Knaben und begnügte sich mit — einem Gulden für die Stunde. Als der Vater nach den ersten zwölf Stunden dem Lehrer das Honorar entrichten wollte, verweigerte dieser die Annahme, indem er erklärte, daß er durch die unglaublichen Fortschritte seines Schülers für die angewandte Mühe völlig entschädigt würde. Diese Freigebigkeit setzte er ein und ein halbes Jahr lang fort und sich selbst damit ein Denkmal für ewige Zeiten. Während des Unterrichts wurde der Grund zu einem dauernden Verhältnisse zwischen Lehrer und Schüler gelegt. Aus dem strengen und gewissenhaften Leiter und Führer wurde im Laufe der Jahre ein verehrender und von Herzen ergebener Freund. Das Gefühl einer innigen Dankbarkeit von Seiten des Schülers kam nicht nur in den persönlichen Beziehungen, sondern noch viel mehr in der unausgesetzten Betonung der Wichtigkeit zum Ausdruck, die er den von seinem Meister in dessen zahlreichen Lehrmitteln, besonders in der großen „Schule des Virtuosen" niedergelegten Grundsätzen für die Erlangung der technischen Herrschaft beigelegt wissen wollte. Die guten Früchte sind an einem in dieser „Schule" großgezogenen Klavierspieler nicht schwer zu erkennen, und Liszt hatte ein

so scharfes Auge dafür, daß er bei jedem neuen Bewerber um seine Unterweisung schon nach den ersten Tacten angeben konnte, „welch' Meisters Gesell'" er bisher gewesen war. So ganz leicht hatte es ihm sein Wiener Meister nicht gemacht, und der Schüler, dessen musikalische Phantasie einen immer höheren Flug entfaltete, wollte sich nicht zu jeder Zeit willig und mit Geduld den trockenen Uebungen unterwerfen. Da mußte dann oft der weitblickende Vater den geschickten Vermittler spielen und mit verständiger Ueberredung dem Sohne die Nothwendigkeit dieser Mühe und Arbeit begreiflich machen und den unausbleiblichen Gewinn, den er für seine weitere Kunstentfaltnng davontragen würde, in Aussicht stellen. Auch wollte der Zögling an den bereits fertigen Kunstwerken, die ihm zur Erlernung ihrer Wiedergabe anheimgegeben wurden, seine eigene, noch im Keime schlummernde Schöpferkraft versuchen und ihnen allerlei willkürliche Hinzufügungen und sogar Veränderungen angedeihen lassen. Vor dem unfehlbaren Sturze in diesen Abgrund, an dessen Rande er später noch einmal in flüchtiger Hast vorbeigeeilt ist, hat ihn sicher und glücklich sein handfester Meister bewahrt und ihn damit zugleich an die Gewissenhaftigkeit gefesselt, die für die Wiedergabe der musikalischen Werke gerade durch Liszt zum rücksichtslosen Dogma erhoben worden ist. Damals wurde ihm freilich die Erkenntniß dessen, was ihm noch zur Arbeit an jenen Werken übrig bleiben sollte, um so schwerer, als er alle vom Blatt spielen konnte. Dahin war er theils durch die eigene Fähigkeit, theils durch die im Czerny'schen Unterrichte erworbene technische Fertigkeit gelangt. Daher verdiente er auch im Alter von elf Jahren in Wirklichkeit den Beinamen eines Wunderknaben, nicht in dem heute gebräuchlichen Sinne

des Wortes. Sein Name war in den musikalischen Kreisen der Stadt Wien verbreitet, noch bevor er selbst an die Oeffentlichkeit getreten war. Zu jener Zeit bildeten die Musikalienhandlungen, nach Wiener Art „Gewölbe“ genannt, deren Besitzer in erster Linie Musikalienverleger waren, den Mittelpunkt für den Verkehr der Künstler unter einander. Hier kamen sie zusammen, um sich in flüchtiger und doch anregender Unterhaltung die nöthige Erholung von den Anstrengungen des Berufes zu gönnen. Hier wurden die neuesten Ereignisse auf musikalischem Gebiete besprochen, die neuesten Werke angesehen und über ihren Werth oder ihren Mangel an Bedeutung lebhafte Auseinandersetzungen gepflogen. In diesen Kreisen war der jüngste Jünger der Musik schon eine bekannte Erscheinung geworden, da es zu seinen Lieblingsgewohnheiten gehörte, die Besitzer der großen „Gewölbe“, von denen die bekanntesten Artaria, Diabelli und Tobias Haslinger waren, mit seinen Forschungen nach den schwierigsten Klavierwerken in die Enge zu treiben. Eines Tages stürmte er wieder einmal in eines jener „Gewölbe“, um sein gewöhnliches Verlangen von Neuem stillen zu lassen. Der Geschäftsinhaber überreichte ihm mit Lächeln das soeben im Druck erschienene H moll-Koncert von Hummel, das für die damalige Zeit in technischer Beziehung zu den schwierigsten Werken gerechnet werden durfte. „Das ist doch nicht schwer, das kann ich vom Blatt spielen,“ rief Liszt aus. Die anwesenden Musiker, denen diese Aeußerung als eine übermüthige Prahlerei erschienen war, nahmen ihn sofort beim Wort. In dem Laden befand sich ein Klavier, an welchem der muthige und seiner Sache sichere Knabe ohne Besinnen Platz nahm und seine Behauptung in einer Weise zur That werden ließ, daß seine Zuhörer zu staunender

Bewunderung und heller Begeisterung hingerissen wurden. Dieser Vorgang hatte sie ein Wunder erleben lassen, ein wirkliches Wunder. Als ein solches mußte die vernommene Leistung des elfjährigen Knaben aufgefaßt werden; denn er hatte sich mit ihr auf die Höhe seiner Zeit gestellt. Der Komponist hatte über dies neue Werk den ganzen Vorrath seiner technischen Fähigkeiten, die für damals als die größten gerühmt wurden, ausgeschüttet. Er hatte sich sogar mehr darin zugemuthet, als er bequem zu leisten im Stande war; denn die Ausführung ist ihm nie ganz leicht geworden. Nun trat ein jugendlicher Held hervor und überbot die Leistungen des nach dieser Richtung hin größten seiner Zeitgenossen noch um ein bedeutendes Stück, indem er nur *mit einem* Theil seiner Kräfte schon des Anderen ganze Kraft bewältigte; denn, wenn er die schwierigsten Figuren und Wendungen vom Blatt spielen konnte, wie viel mußte er dann zu leisten im Stande sein, wenn er sich ans Ueben machte! In diesem Können lag die volle Berechtigung zu den Bezeichnungen „Wunder" und „Wunderknabe", nicht in den Leistungen, die heutzutage dafür ausgegeben und angepriesen werden. Die jetzigen „Wunderkinder" bieten dem Publicum nur Leistungen, die zum Theil unvollkommen, zum Theil solche sind, aus denen im günstigsten Fall darauf geschlossen werden kann, daß das vorgeführte Kind die zur Meisterschaft führende Laufbahn der Arbeit in verhältnißmäßig kürzerer Zeit zurücklegen wird, als dies andere gut beanlagte Kinder können. Bei dieser Abschätzung wird jedoch gar nicht in Erwägung gezogen, ob die letzteren dies nicht ebenso gut fertig bringen würden, wenn ihre Eltern anstatt sie vernünftiger Weise einem geregelten Schulunterrichte anvertrauen würden, anstatt sie in einer des Menschen-

kindes unwürdigen Dressur abrichten zu lassen. Diese und das aufregende Koncertleben mit seinem Ruhme und seinen mühevollen Reisen machen den Knaben vor der Zeit zum Jüngling, den Jüngling zum Mann. Wenn ein solcher Mensch dann wirklich noch das Mannesalter erreicht, so sind die Kräfte zum Leben vergeudet, und das Dasein wird ihm zu einer unerträglichen Last. Vor diesem bedauernswerthen Schicksal ist Franz Liszt glücklicher Weise bewahrt geblieben: und doch ist er ein Wunderknabe gewesen, vielleicht der einzige außer Mozart, dessen frühzeitiger Tod seine Ursache möglicher Weise in der Ausbeutung der Jugendkräfte gehabt hat. Doch sind Wahrscheinlichkeitsaufstellungen nirgends schlechter angebracht, als bei der Betrachtung des bereits abgeschlossenen Lebens großer Männer. Die Ergebnisse der Erörterungen über die Folgen, die ein anderer Verlauf ihres Lebens herbeigeführt haben würde, können in manchen Fällen ein wehmüthiges Gefühl erwecken: und ein solches muß gegenüber dem Herrlichen, was sie der Menschheit hinterlassen haben, verhütet werden.

Liszt hatte in Wien noch einen zweiten Lehrer erhalten: den schon betagten Komponisten Salieri, dessen Werke eher in Vergessenheit gerathen sind, als sein zweifelhaftes Benehmen gegen Mozart. Daß auch der Unterricht bei Salieri fruchtbringend gewesen ist, läßt sich noch aus der einzigen aus jener Zeit erhaltenen Komposition seines Schülers ersehen. Ein Wiener Verleger, Anton Diabelli, war auf den geschäftskundigen Einfall gerathen, zu einem von ihm komponirten Walzer, der nach Bülow's Behauptung „in seiner melodischen Neutralität vor der Gefahr des Veraltetwerdens geschützt ist", von allen österreichischen Komponisten je eine Varitation schreiben zu lassen. Auch Beethoven

wurde zu diesem Wettkampfe eingeladen und noch obendrein durch das Ersuchen um mehrere Variationen — besonders ausgezeichnet! Daß er „33 Veränderungen“ über diesen Walzer geschrieben und damit ein Riesenwerk, „ein Abbild der ganzen Tonwelt im Auszuge“, geschaffen hat, soll an dieser Stelle nur vorübergehend in Erinnerung gebracht werden. Die andere Sammlung, die beabsichtigte, weist die stattliche Zahl von fünfzig Mitarbeitern auf: das war auch das einzige Stattliche an ihr. Nur wenige Namen von ihnen sind der heutigen Welt der Musiker noch bekannt geblieben, wie Czerny, der eine recht weitschweifige Coda dazu geliefert hat, Hummel, Kalkbrenner, W. A. Mozart, der von seinem Vater nur den Namen geerbt hat, Moscheles und Franz Schubert, dessen Variation in Moll ein kleines Meisterstück ist. Dieselbe Moll-Natur trägt auch die Variation von Franz Liszt, dessen Mitwirkung als ein Zeichen der ihm bereits gezollten Werthschätzung betrachtet werden kann. Mit jugendlicher Kühnheit verwandelt er den ihm vorgeschriebenen Dreiviertel-Tact in einen von nur zwei Vierteln und zeigt, besonders in der ersten Hälfte, bereits eine bemerkenswerthe Selbstständigkeit der harmonischen Durchführung. Diese erste kleine Arbeit genoß trotz all ihrer Harmlosigkeit doch schon vor den andern Arbeiten, die Schubert'sche ausgenommen, den Vorzug, daß sie nichts Schablonenhaftes an sich trug, und deutete damit schon auf die künftige Eigenart der Liszt'schen Schöpfungen hin.

Was den Vater nun trieb, seinen Sohn den ersten Schritt als einen der Anfangslehre entwachsenen Künstler in die Wiener Oeffentlichkeit thun zu lassen, war die hohe Spannung, die dessen Leistungen in den musikalischen Luft-

schichten erzielt hatte, und die nun gewaltsam zur Entladung drängte. Sie erfolgte am 1. December 1822, dem Tage des ersten Koncertes, welches von Liszt in Wien veranstaltet wurde. Er spielte das A moll-Koncert von Hummel und eine freie Phantasie, in welcher der „kleine Hercules“ das Andante-Thema der Beethoven'schen A dur-Symphonie mit einer Cantilene aus der Oper „Zelmira“ von Rossini geschickt zu verbinden wußte. Sein Spiel machte sämmtliche Saiten erklingen, die damals auf die Lobes-Leiern der Urtheilsfähigen gespannt waren. Er trug den Sieg über die zeitgenössischen Mitbewerber um den Ruhm des ersten Klavierspielers davon: und unter ihnen befanden sich Viele, die in diesem Wettkampfe schon recht grau geworden waren. Neben dem „jungen Riesen“ wußte sich unter den in jenem Koncerte mitwirkenden Künstlern seine neunzehnjährige Landsmännin Caroline Ungher mit einigem Erfolge zu behaupten. Von größerer Bedeutung sollte das nächste und vorläufig letzte Koncert werden, welches am 13. April des folgenden Jahres stattfand und nach Richtung des Erfolges und der Einnahme hin eine ansehnliche Steigerung über das erste hinaus erfuhr. Unter den Anwesenden befand sich — Beethoven, der nur schwer zum Besuche dieses Koncertes zu bewegen gewesen war und nun nahe am Klaviere den Tönen zu lauschen versuchte. Viele werden davon wohl nicht zu ihm gedrungen sein, da seine Taubheit schon eine völlige geworden war. Doch mußte ihn irgend eine Seite in dem Wesen des Kunstjüngers, der in späteren Jahren sein fanatischer und größter Apostel geworden ist, gefesselt haben, da er ihn nach dem Koncerte umarmte und küßte. Diese in ihrer Art einzige Auszeichnung wirkte nur vorübergehend berauschend auf den Sinn des feurigen Knaben, in der

Folge wurde sie für ihn zu einem neuen Sporne, mit noch glühenderem Eifer den höchsten Zielen der Kunst zuzustreben. Dazu verhalf ihm der stets überlegt und richtig handelnde Vater wiederum in fruchtbringender Weise. Dieser wurde von der Einsicht geleitet, daß sein Sohn allerdings Alles, was in Wien zu lernen war, gelernt hatte, daß damit jedoch das Lernen noch nicht abgeschlossen sei. In der Ferne winkte Paris, dessen Konservatorium allgemein für die reichste Pflanzstätte der musikalischen Bildung galt und gelten konnte. Dahin sollte es gehen, zumal die Mittel dazu vorhanden waren. Der verlockende Plan wurde kurz nach dem überaus günstigen Ausfalle des letzten Koncertes gefaßt, im Laufe des Sommers in reifliche Ueberlegung gezogen und im Herbste zur Ausführung gebracht. Die Reise wurde ohne Hast betrieben und mehrere Male durch einen längeren Aufenthalt in den größeren Städten unterbrochen. In ihnen, wie in München, Stuttgart und Straßburg, wurden Koncerte gegeben, die dieselben Erfolge, wie die in Wien veranstalteten, erzielten. Wenn bei den letzteren wohl der Zweifel auftauchen könnte, ob an ihrer Stärke nicht die vielen persönlichen Beziehungen den größten Antheil verschuldet hätten, so war eine solche Vermuthung bei den fremden Zuhörern, die sich einzig und allein durch das für sich wirkende wunderbare Spiel des Knaben ebenfalls zu einem grenzenlosen Enthusiasmus hinreißen ließen, völlig ausgeschlossen. Die Presse beschäftigte sich in eingehender Weise mit dieser Wundererscheinung. In zwei bedeutenden Zeitungen wurde der wohlgelungene Versuch gemacht, die glänzenden Vorzüge im Einzelnen zu schildern und zu prüfen. Die Augsburger „Allgemeine Zeitung“ behauptete, daß der Knabe den beiden besten Klaviermeistern, Hummel

und Moscheles, in keiner Weise nachstände. Der „Schwäbische Mercur“ ging noch einen Schritt weiter, indem er die Behauptung zu rechtfertigen suchte, daß jener die ersten Klavierspieler Europas vielleicht schon übertreffe. Auch wußte die letztgenannte Zeitung „seine tiefe Kenntniß im contrapunktischen und im Fugen-Satze“ zu rühmen, die die Beurtheiler der späteren Liszt'schen Schöpfungen durchaus hinwegzuleugnen versuchten. Wäre ihnen die Behauptung des „Schwäbischen Mercur“ mitgetheilt worden, so hätten sie die Ausrede zur Hand genommen, daß eben jetzt nichts mehr davon zu merken sei, womit dann wohl auf einen Mangel an Gedächtniß bei Liszt hätte geschlossen werden sollen. Das freilich hätten und haben sie nie einsehen gelernt, daß er nur in solchen Fällen von dieser „tiefen Kenntniß“ Gebrauch gemacht hat, wo die Natur des Werkes oder seiner einzelnen Theile es erforderte. Eine unnütze Prahlerei mit akademischer Gelehrsamkeit hat ihm stets fern gelegen. Gegen Mitte December traf Liszt mit seinen Eltern in dem heißersehnten Paris ein.

Schon in Wien waren warnende Stimmen an das Ohr des Vaters gedrungen, die dahin lauteten, daß der Eintritt in das berühmte Konservatorium mit großen und theilweise unüberwindlichen Schwierigkeiten verknüpft sei. Er hatte sich darüber hinweggesetzt, da er in dem berechtigten Glauben lebte, daß das Talent seines Sohnes sich stark genug erweisen werde, um selbst die Thore jenes Institutes, sollten sie auch noch so fest verschlossen bleiben, sprengen zu können. Außerdem hatte er ein eigenhändiges „warmes Empfehlungsschreiben“ des Fürsten Metternich an den damaligen Director, Cherubini, in Händen. Auf der Reise waren die ängstlichen Bedenken, die doch zuweilen auftauchen

wollten, durch die erneuten Bethätigungen und Bestätigungen jenes Talentes völlig zerstreut worden. So eilte denn der Vater mit seinem Sohne am Morgen nach ihrer Ankunft in Paris voll froher Zuversicht zu dem gefürchteten Herrscher über das Eldorado des musikalischen Wissens. Je hoffnungssicherer sie in dem verflossenen halben Jahre gewesen waren, um so vernichtenderer mußten sie getroffen werden, als ihnen Herr Cherubini in kurzen und trockenen Worten auseinandersetzte, daß in dem Reglement ein Paragraph vorhanden sei, nach welchem kein Fremder in den „Weisheitstempel" eingelassen werden dürfe, und daß jeder Versuch, diesen Paragraphen zu umgehen, ganz vergeblich angestellt werden würde. Auch die flehentlichen Bitten des armen Jungen, ihn wenigstens wie ein Hündlein von den Brosamen essen zu lassen, die von der Herren Tische fallen würden, prallten an der durch die Macht der Gesetze verschuldeten Hartherzigkeit des Komponisten des „Wasserträger" ab: die bittere Pille mußte ohne den geringsten süßen Beigeschmack hinuntergeschluckt werden. Das war der erste harte Schlag, der das empfindungsvolle Gemüth des Knaben traf. Noch war ihm ein anderes Leben als das in seiner Kunst nicht zum Bewußtsein gekommen. Die übrige Welt hatte er nur als die Hüterin der Musik, die in seinen Augen der kostbarste Schatz auf Erden war, betrachtet. Darum wähnte er auch, daß von dieser Kunst alle persönlichen Rücksichten und Beeinflussungen ferngehalten werden müßten. In dem Augenblicke, als ihm zu dem erträumten Paradiese der Eingang durch „den greulichen Thorweg der Rue du Faubourg Poissonnière" für immer verschlossen wurden, glaubte er einen unheilbaren Schaden an seiner künstlerischen Ehre erlitten zu haben. Mehr als acht Jahre sollte es dauern,

bis die Wunde zu bluten aufgehört hatte, und dann mußten noch einige Jahre vergehen, bis seine Gefühle mit dem grausamen Fremdengesetz so weit versöhnt waren, daß er ohne allen Groll und Gereiztheit in dem bahnbrechenden Aufsatze „Zur Stellung der Künstler" auch auf jene Zeit zurückblicken und die Verhältnisse der französischen Unterrichtsverhältnisse in den Kreis seiner Betrachtungen ziehen und ruhig beurtheilen konnte. Völlig niedergeschlagen und schmerzerfüllt verließen die beiden Fremden das Haus, in das sie mit freudigem Muthe eingetreten waren. Konnte sich der Sohn auch seiner Verzweiflung überlassen und an dem Herzen der tröstenden Mutter die bittersten Thränen vergießen, so durfte der Vater nicht lange über das Fehlschlagen dieser Hoffnung nachgrübeln: er mußte handeln und das Haus für die Weiterentwickelung seines Kindes nun auf einem anderen Grunde zu erbauen suchen. Auch tröstete ihn wohl der Gedanke, daß sich Eines nicht für Alle schicke, und daß sein Franz auf anderen Wegen, die nun eingeschlagen werden mußten, vermöge der ihm innewohnenden Kräfte das vorgesteckte Ziel auch erreichen werde. Was nicht im Konservatorium gelernt werden konnte, mußte mit Hülfe von Privatlehrern erarbeitet werden. Im Klavierspiel brauchte vor der Hand ein Nachfolger des Wiener Meisters nicht gesucht zu werden, da der von ihm gelegte Grund für den Schüler vollkommen genügte, um darauf allein weiter zu bauen. Im Verlaufe der Jahre stellte es sich dann heraus, daß von einem anderen Lehrer ganz abgesehen werden konnte, da Liszt eine solche Höhe erklommen hatte, die ein Darüberhinausgehen nur seiner eigenen Erfindung übrig ließ. Trotzdem er nun auch ohne weitere Hülfe vorgeschritten ist, hat er es doch nicht verschmäht, seinen Fachgenossen besondere

Eigenschaften, die er sich hatte entgehen lassen, oder die nicht in seiner Natur lagen, abzulauschen. Bei ihm waren sie zum Theil besser aufgehoben und gelangten oft besser zur Geltung. Mit peinlicher Offenheit legte er von den Quellen, aus denen er geschöpft hat, stets Zeugniß ab. Er behauptete sogar, daß erst nach dem Studium der Kalkbrenner'schen „Klaviermethode“ ihn der völlige Trost über die Nichtaufnahme in das königliche Institut erfüllt habe. Es ist jedoch wohl möglich, daß hierin eine ironische Anspielung darauf liegen soll, daß dort im Grunde genommen für ihn doch nicht viel zu lernen gewesen sei. Viel wichtiger als die Sorge für die Fortschritte im Klavierspiel dünkte den Vater die Erlangung eines tüchtigen Lehrers für die Weiterentwickelung der contrapunktischen Arbeiten. Er ließ sich durch die günstigen Berichte über die schon erlangte Fertigkeit durchaus nicht täuschen, da er recht wohl wußte, daß der geringste Stillstand einen schwer zu überwindenden Rückgang zur Folge haben würde. Die Wahl fiel zunächst auf Ferdinando Paër, der als Komponist und Kapellmeister an der italienischen Oper zu jener Zeit unter dem Ruhme des ihm plötzlich übergeordneten, aber zum Dirigiren wenig veranlagten Rossini viel zu leiden hatte, sich daher in keiner günstigen Stimmung befand und deshalb zur Uebernahme des ihm angebotenen Unterrichts nicht leicht zu bewegen gewesen war. Was Liszt bei Paër noch hinzugelernt hat, läßt sich nicht ermitteln. Auch ist nicht bekannt geworden, ob sein neuer Lehrer in dieser Eigenschaft einen besonderen Ruf genossen hat. Die Verzweiflung über die vermeintliche Zurücksetzung wurde durch die neu begonnene Thätigkeit langsam abgeleitet. Die Arbeit erwies sich als ein sicher wirkendes Heilmittel. In der ersten Aufregung nach jenem

harten und unerbittlichen „Zurück“ hatten sich Vater und Sohn für hülfloser gehalten, als sie es in der That waren. Da selbst der Empfehlungsbrief eines Fürsten Metternich bei dem gestrengen Herrn Director völlig versagt hatte, so wagte der erschrockene Vater gar nicht, die ihm zum Eintritt in die große Pariser Welt mitgegebene Hülfe in Anspruch zu nehmen, da er damit wieder abzuprallen fürchtete. Erst nachdem er die Unterrichtsverhältnisse und Arbeitsordnung des Sohnes geregelt hatte, griff er zu den werthvollen Empfehlungsschreiben, mit denen die österreichischen und ungarischen Adligen ihm die Thüren der alten französischen Adelshäuser öffnen wollten. Und dieser Magnet wirkte so sicher, daß jene sonst so fest verschlossenen Thüren vor diesen beiden Pilgern wie von selbst aufsprangen, was um so bedeutungsvoller war, als gerade zu jener Zeit der Königsadel für die Wiedereinführung der ihm durch die gesellschaftliche Etiquette zustehenden und während der Revolution verlorenen Vorrechte Sorge trug und darum auch den Zutritt zu seinen Palästen sorgfältig hütete. An der Spitze der zahlreichen und einflußreichen Gönner, die der junge Künstler in jener Zeit durch seine Leistungen und sein Wesen an sich fesselte, standen die Herzogin von Berry, die Wittwe des letzten Stammhalters der Bourbonen, und der Herzog von Orleans, der spätere Bürgerkönig Louis Philippe. Dieser war es besonders, der ganz von Bewunderung erfüllt wurde und ihr durch zahllose Geschenke beredten Ausdruck verlieh. In Folge dieser Gönnerschaft und der mitgebrachten Empfehlungen konnte Liszt bald die Runde durch die vornehmsten Familien des Faubourg St. Germain machen, von denen er nicht wie der tieferstehende Künstler von oben herab, sondern wie ein vollberechtigtes Mitglied

jener Kreise behandelt wurde. Die Gesellschaft wiegte sich in dem menschenfreundlichen Gedanken, daß den Adel, der ihm durch die Geburt nicht zu theil geworden war, ihm jetzt seine Kunst gewinnen helfe, und trieb die Verwöhnung und Verzärtelung dieses hoffnungsvollen Menschenkindes bis ins Grenzenlose. Es gehörte ein in sich schon fest gegründeter und fortwährend sicher geleiteter Charakter dazu, wenn die Fülle der dargebrachten Huldigungen seinen Besitzer nicht erdrücken und ersticken konnte. Was jedem anderen Knaben im Alter von zwölf Jahren ein gefährlicher Schaden für seine ganze Entwickelung geworden wäre, gereichte einem Franz Liszt und seinem Stande zum größten Vortheile. Er lernte in jenem Strudel der aristokratischen Wellen und Wogen die Formen kennen und pflegen, welche allein einen festen Halt für den dauernden Verkehr mit dem vom Schicksale höher und höchst gestellten Theile der menschlichen Gesellschaft gewähren. In ihr läßt sich die Selbstständigkeit des Einzelnen nur geltend machen, wenn sie nicht als ein fremdes Etwas, sondern als ein zulässiger Bestandtheil der Allgemeinheit erscheint. Die sorgfältige Beobachtung und gewandte Handhabung dieser Formen macht den Menschen durchaus nicht zu ihrem Sclaven, sondern verschafft ihm die Möglichkeit, durch sie die ihm zukommende Herrschaft in jenen Kreisen auszuüben. Liszt ging in jenen Palästen zur Schule und bewährte sich als ein so hervorragender Schüler, daß er, wie er auf andere Weise ein Meister in seiner Kunst geworden ist, sich auch zu einem ebenso großen Meister in der Kunst des Lebens herangebildet hat. Aus den hier gewonnenen Lehren zog er Vortheile, die er nicht für seine Person allein verwenden wollte, sondern die er für die gesammte Künstlerschaft fruchtbar gemacht hat, indem er sie

aus der Stellung eines gering geschätzten Dieners zu einem maßgebenden Factor in der Entwickelung der gesellschaftlichen Verhältnisse emporhob.

In jenen vornehmen Kreisen begann nun Liszt bald den ersten Platz unter den musikalischen Größen seines Instrumentes einzunehmen. Von hier aus drang die Kunde von seinen staunenswerthen Leistungen in weitere Kreise, besonders in die musikalischen. Es wiederholte sich derselbe Vorgang, der ihn in Wien schon zu einer Berühmtheit gemacht hatte, noch eher, als er vor dem großen Publicum die Proben seines Könnens hatte ablegen können. Ganz Paris wiederhallte von dem Namen des „petit Litz“. Die Vertreter der Presse beschäftigten sich schon mehrfach mit ihm, und zwar aus eigener Anschauung und Anhörung, nachdem sie ihm an dem einen oder anderen Orte begegnet waren. Der Ruf, der seinem ersten öffentlichen Auftreten vorausging, war ein ehrlich erarbeiteter, nicht ein auf dem Wege einer zweifelhaften Reclame gewonnener. So wurden seinem ersten Koncerte, welches für den 8. März 1824 in der italienischen Oper angesetzt worden war, aus allen Kreisen die gespanntesten Erwartungen entgegengebracht. Die noch erhaltenen Berichte der Zeitungen über den Verlauf des Koncertes strotzen von den überschwänglichsten Ausdrücken sowohl über die verschiedenen Seiten des wunderbaren Spieles dieses Knaben, als auch über den beispiellosen Enthusiasmus, zu dem sich das auserlesene Publicum fortreißen ließ. Die Vergleiche mit Mozart wurden bis in die kleinsten Züge hinein verfolgt, was um so näher lag, als Liszt über eine Arie von ihm — es war die Lobrede des „Figaro“ auf den Soldatenstand — eine Improvisation gespielt hatte. Der Eindruck seines Spieles muß in der That verwirrend

gewirkt haben; denn selbst ruhige Beobachter und Bericht-erstatter, wie beispielsweise Martainville, ließen sich zu Unklarheiten in ihrer Darstellung hinreißen. Er erzählt, daß die Musiker des Orchesters der italienischer Oper, das er nicht ohne Stolz für das beste sowohl in Frankreich als überhaupt in Europa erklärt, durch die Kadenz so gefesselt worden seien, daß sie ihren Einsatz bei dem Ritornell vollständig vergessen hätten. Das Publicum habe durch Lachen und Klatschen bezeugt, daß es diese Zerstreutheit wohl bemerkt, aber als eine Huldigung für das Wunderkind aufgefaßt habe! Außerdem meldet er, daß man eine Umstellung des Instrumentes verlangt habe, um die Hände und die Finger des Spielers besser beobachten zu können. Dieser habe nun den Kapellmeister nicht mehr gesehen, schließlich Pult und Notenheft bei Seite geworfen und sich in einer freien Phantasie seinem Genius überlassen. Darnach scheint sich also das Zusammenspiel in ein regelrechtes Durcheinander aufgelöst zu haben, dessen Schuld wohl beiden Theilen in gleicher Weise zugemessen werden darf. Was Martainville in der zuverlässigen Schilderung dieses Erlebnisses, denn als ein solches muß es aufgefaßt werden, vermissen läßt, das macht er durch die Behauptung am Schlusse seines Berichtes wieder gut, in der er sagt, daß Liszt die „staunenswerthesten Schwierigkeiten scherzend nur zu schaffen scheint, um das Vergnügen zu haben, über sie zu triumphiren“. Damit hat er ein Motto ausgesprochen, das der Betrachtung der gesammten Liszt'schen Klavierthätigkeit vorangestellt werden kann und zugleich die trennende Kluft zwischen ihm und dem übrigen Virtuosenthum bezeichnet; denn in jenem Sinne hat von keinem anderen seiner Vertreter geredet werden können. Diesem Anzeichen für eine tiefere Erkenntniß

des behandelten Gegenstandes gegenüber fallen die anderen noch überlieferten Aussprüche der Pariser Berichterstatter nicht besonders ins Gewicht, so redliche Mühe sie sich auch gegeben haben, ihre Schilderung des erhaltenen Eindrucks diesem möglichst nahe zu bringen. An Uebertreibungen und zum Lachen reizenden Behauptungen ließen sie es auch nicht fehlen; doch wurde ihnen dies nicht weiter verargt, da die Pariser nun einmal den jungen Mann in ihr Herz geschlossen hatten und ihre Sympathie für ihn im Uebermaß verschwendeten. Auch beschränkte sich ihr Wohlwollen gar nicht allein auf seine künstlerischen Vorzüge, sondern erstreckte sich in gleichem Maße auf seine Person. Eine Menge Erzählungen über seine noch kindliche Unbefangenheit, seine Gutmüthigkeit und seine zunehmende Schlagfertigkeit waren im Umlauf und fanden, mochten sie auch ans Unglaubliche grenzen, doch die gläubigsten Zuhörer und Weiterverbreiter. Das eine Mal sollte er eine Menge kleiner Münzen unter die Gassenjungen geworfen und dadurch einen Straßenauflauf hervorgerufen haben; ein anderes Mal sollte er einen armen Savoyardenknaben, der ihn um ein Almosen gebeten hatte, mit einem größeren Geldstück zum Wechseln fortgeschickt und unterdessen den Besen, mit dem jener die Straßen kehren mußte, krampfhaft gehütet haben. Nur Einem wurde bei diesem Treiben ängstlich zu Muthe: und das war der wachsame Vater. Mit sorgenden Blicken sah er den Ruf seines Sohnes von Tage zu Tage in rasender Schnelligkeit anwachsen. Er durfte mit dem über alles Erwarten günstigen Verlaufe des neuen Lebens sehr zufrieden ein und war es auch; doch verhehlte er sich nicht, daß im Hintergrunde dieses glänzenden Daseins Gefahren schlummerten, denen nicht früh und kräftig genug vorgebeugt werden

konnte. Er fürchtete weniger den Neid und die Bosheit, denen eine vom Erfolg gekrönte Kunstausübung stets ausgesetzt ist. Beide Uebel traten auch nur vorübergehend auf und wurden von der schon durch die Gesellschaft selbst gesicherten Stellung des Knaben sofort im Keime erstickt. Auch hatte Franz selbst bisher allen Verlockungen, die eine derartig ohne Maß und Ziel kundgegebene Bewunderung leicht darbietet, siegreich widerstanden und sich, unbekümmert um allen äußeren Glanz und Schimmer, die innere Reinheit und Einfachheit seines Gemüthes zu bewahren gewußt. Würde dieser Zustand aber auch auf die Dauer so bleiben? Würden nicht doch einmal die ungeheuerlichen Lobeserhebungen in dem jungen Herzen die Selbstschätzung zu früh erwecken? Würde nicht die Abgötterei, die fortgesetzt mit ihm getrieben wurde, eine schädliche Eitelkeit erzeugen? Und konnten nicht auch die bedeutungsvollen Blicke der schönsten Frauenaugen die Sinne des lebendigen Knaben verwirren? Diese Fragen tauchten auf und verschwanden wieder, um den folgenden Tag mit größerem Nachdrucke hervorzutreten und eine Beantwortung dringender zu verlangen. Jedenfalls vertraute der verständige Vater nicht blindlings dem im Augenblicke hellstrahlenden Schicksale, sondern versuchte von Neuem mit weiser Hand das Leben seines Sohnes in schwindelfreiere Bahnen zu lenken. Er war durchaus nicht schwarzseherisch; denn er konnte mit Genugthuung den rastlosen Eifer wahrnehmen, mit dem der vergötterte Knabe an der Vollendung seiner künstlerischen Fähigkeiten zu arbeiten strebte. So lange dieser hoffnungsvolle Trieb weiter grünte, waren die Aussichten auf eine sichere Zukunft verheißungsvoll; denn damit offenbarte sich deutlich die Erkenntniß, daß Franz trotz aller Anerkennung, die ihm die

Welt zollte, sich selbst nicht für Das hielt, was diese schon aus ihm machen wollte und zum Theil aus ihm gemacht hatte. Er betrachtete sich noch nicht als einen Meister, sondern noch immer nur als einen Jünger der Kunst. Daher setzte er seine Studien bei Paër mit solcher Aufmerksamkeit und solchem Geschick fort, daß ihm dieser bald zur Komposition eines Operntextes rathen konnte. Das von Théaulon verfaßte Libretto trug den wohlklingenden Titel „Don Sancho ou le château de l'Amour". Die Komposition nahm etwas über ein Jahr in Anspruch. Daneben beschäftigte er sich mit dem „wohltemperirten Klavier" von Bach, und zwar nicht nur mit der technischen Seite des Originals, sondern auch mit der Uebertragung der Fugen in andere Tonarten. Hierzu soll ihn der Vater besonders angehalten und die Zahl der täglich auf diese Weise zu behandelnden Fugen auf zwölf festgesetzt haben. Dies Verlangen, mag es nun gebilligt oder für übertrieben gehalten werden, ist doch für den zu seiner Erfüllung Verurtheilten von unschätzbarer Bedeutung geworden. Ohne Zweifel hat Liszt nur dieser Arbeit die staunenswerthe und ohne Vergleich gebliebene Geschicklichkeit im Vomblattspielen und im Partiturenlesen zu danken gehabt. Da eine wenigstens annähernde Fertigkeit in diesen Dingen für Klavierspieler und Dirigenten unerläßlich ist, so muß jenes Verfahren, wenn vielleicht nicht in demselben harten Maße, auch heute noch als nie versagendes Unterrichtsmittel gefordert werden.

Dem Vater kam in seiner unruhigen Gemüthsverfassung ein glücklicher Umstand zu Hülfe. Als die Pariser Koncertzeit sich für dieses Frühjahr ihrem Ende zu neigte, lud der berühmte Klavierfabrikant Sebastian Erard Vater und Sohn ein, ihn auf einer Geschäftsreise nach London, wo

er eine Filiale gegründet hatte, zu begleiten. Daß der Vater diese Gelegenheit, dem gefahrvollen Pariser Leben zu entfliehen, mit Freuden ergriff, läßt sich aus seinem ängstlichen Zustande wohl verstehen. Auch nahte in London die Hochfluth des gesellschaftlichen Lebens heran. Der Sohn war weniger mit diesem Ortswechsel einverstanden, zumal er sich von dem Liebsten, an dem er mit ganzer Seele hing, auf längere Zeit trennen sollte. Die Mutter durfte bei ihrer nicht starken Gesundheit dem beschwerlichen Wanderleben nicht ausgesetzt werden und mußte, trotzdem die Ausführung des nöthigen Entschlusses für alle Betheiligten eine harte war, die Heimreise nach Oesterreich antreten. Mit dieser Trennung trat Liszt aus den Kinderjahren heraus: der Ernst des Lebens machte sich zum ersten Male geltend. Er hatte ihn herbeigewünscht, wenn auch nicht in diesem Sinne. Das Benehmen der Pariser ihm gegenüber war ihm lästig und ärgerlich geworden: er wollte nicht mehr das Kind sein, zu dem sie ihn mit ihrem forwährenden „kleinen Litz" herabdrückten. Er fühlte sehr wohl, daß er ihnen immer noch mehr als angenehmes Spielzeug zur Unterhaltung diente, als daß er ihnen ein besseres Verständniß für sein künstlerisches Empfinden hätte zutrauen können. Diese vermißte Achtung wollte er in London finden, da die Engländer ohnehin ihre Theilnahme für eine neue geistige Erscheinung mehr serioso als furioso erkennen zu geben gewohnt sind. Auch hier wurde derselbe Weg, wie in Wien und Paris, zur Erlangung der Anerkennung eingeschlagen. Er spielte zunächst nur in Gesellschaften und betrat erst, nachdem er bereits sowohl die Gunst der maßgebenden höheren und künstlerischen Kreise als auch durch ein Koncert bei Hofe die des Königs Georg IV. errungen hatte, die

Oeffentlichkeit, die er sich in gleicher Weise, wie bisher, ohne Widerstand zu erobern wußte. In dieser Zeit erhielt er von seinem Wiener Lehrmeister, Carl Czerny, einen Brief, der in vieler Beziehung beachtenswerth ist, einmal durch die richtige Beurtheilung der Lebensverhältnisse als auch durch die vernünftigen Ermahnungen, die er dem jungen Freunde für sein ferneres Verhalten ertheilt, und deren Inhalt mit dessen eigenen Gedanken und Absichten zusammentraf. Zunächst spricht er seinem „lieben Franzi“ seine Freude aus, „daß er in der Hauptstadt des hochherzigen Englands so glücklich ist, denselben Beifall, dieselbe Aufmerksamkeit zu erregen wie früher in Paris“. Er hält „dies um so viel ehrenvoller, weil die Bewohner Londons, im Besitz der ausgezeichnetsten Clavieristen unserer Zeit, vielleicht einen richtigeren Maßstab zur Würdigung unserer Kunst haben können als die Franzosen“. Dann spricht er die Hoffnung aus, daß sein „lieber kleiner Freund durch verdoppeltes Studium, durch zweckmäßigen Fleiß, durch stete Aufmerksamkeit auf seine Leistungen, sowie auf sein sittliches Betragen sich der hohen Ehre würdig erhalten wird, gegenwärtig selbst in den geachtetsten öffentlichen Blättern unter die ausgezeichneten Künstler unserer Zeit gerechnet zu werden. Er wird nie vergessen, daß, je größer der Ruf und der Enthusiasmus des Publicums ist, desto schwerer und wichtiger es ist, sich darin zu erhalten; und daß, wenn man auch dem glänzenden Theile der großen Welt durch Kleinigkeiten, Kindereien u. s. w. besonderen Beifall entlocken kann, doch das Urtheil einzelner, wahrhaft großer Meister und Kenner mehr werth ist und länger dauert, als das einstimmige Klatschen der Menge“. Den Zeitpunkt findet er für London günstig gewählt, da die drei in Frage kommenden Neben-

buhler auf dem Klavierstuhle, Ries, Moscheles und Kalkbrenner, aus verschiedenen Gründen dort augenblicklich nicht mit ihm in die Arena treten konnten. Der Erstere und der Letztere waren übrigens in dem ersten von Liszt dort veranstalteten Koncerte anwesend gewesen. Czerny erkundigt sich dann noch darnach, ob „Franzi“ den achtjährigen Aspull schon gehört habe, der, wie in den Zeitungen zu lesen gewesen sei, „so ungemein brav spielen soll“. Der genannte Knabe gehörte zu den „Wunderkindern“, die ebenso schnell in das Nichts zurücktauchen, aus dem sie vermittelst einer aufdringlichen Reclame hervorgezogen worden sind. Zuletzt erzählt Czerny noch in gemüthlicher Vertraulichkeit von seinen neuesten Arbeiten und schließt mit dem Wunsche, daß „er brav und fromm, glücklich und gesund“ sein möge. Aus den ebenso verständigen wie herzlichen Zeilen dieses Briefes heraus müssen den gefürchteten Czerny selbst Diejenigen lieb gewinnen, denen sein Name und das Studium seiner zahlreichen Klavierübungen durch ungeschickte Lehrmeister auf das Gründlichste verleidet worden sind. Der Brief ist an dieser Stelle so ausführlich mitgetheilt worden, weil der Empfänger die darin enthaltenen guten Lehren nicht unbeachtet gelassen, sondern auch durch die That bewiesen hat, daß ihm daran gelegen war, sie auf das Gewissenhafteste zu befolgen. Ob jenem Koncerte, das am 21. Juni stattgefunden hatte, noch ein zweites öffentliches gefolgt ist, ist nicht bekannt geworden. Nach Schluß der durch das häufige Spielen in Gesellschaften in anstrengender Thätigkeit verlaufenen Saison beschloß der Vater, seinen Sohn in Ruhe arbeiten und die Komposition des „Don Sancho“ vollenden zu lassen, und blieb zu diesem Zwecke in London, aber in völliger und stiller Zurückgezogenheit.

Als die Partitur zu Anfang des folgenden Jahres, 1825, beendet worden war, kehrten sie zusammen nach Paris zurück, um sie Paër zur Prüfung vorzulegen. Dieser war von der talentvollen Arbeit so befriedigt, daß er nach Kräften dabei mithalf, für das Werk die Annahme zur Aufführung an dem Königlichen Operninstitute durchzusetzen, was auch gelang. Während der Zeit bis zu dem Termine, zu welchem die Oper in der „Académie royale" aufgeführt werden sollte, wurden zum ersten Male Koncertreisen im jetzigen Sinne des Wortes, also von Stadt zu Stadt unternommen, zunächst durch die französischen Departements und dann durch die englischen Provinzen. In einem am 20. Juni in Manchester gegebenen Koncerte wurde eine „neue große Ouverture" von „Master Liszt" für volles Orchester aufgeführt. Vielleicht ist die Annahme nicht unwahrscheinlich, daß dies die Ouverture zu seiner Oper gewesen ist. Zu ihrer Freude konnten Vater und Sohn die Wahrnehmung machen, daß die früher hervorgerufene Begeisterung des englischen Monarchen für des Letzteren Kunst keine flüchtige und bald verschwindende gewesen war; denn Franz wurde bei seiner jetzigen Anwesenheit in London nicht nur zum Vorspielen in Windsor Castle eingeladen, sondern der König besuchte auch sein im Drury Lane-Theater veranstaltetes Koncert. Nach Beendigung der genannten beiden Reisen, die die Gesundheit des jungen Künstlers ein wenig angegriffen hatten, mußte ihm längere Pause zur völligen Erholung gegönnt werden. Diese Vorsicht erschien um so gebotener, als die physische Entwickelung in der letzten Zeit auffallende Fortschritte gemacht hatte, die durch ungewöhnliche Zumuthungen an die Entfaltung der jugendlichen Kräfte leicht hätten gestört und gehindert werden können.

Die für den 17. October angesetzte Aufführung des „Don Sancho“ rief Beide nach Paris zurück, wo der nun auch als Komponist erwartete junge Künstler mitten in den Strudel der Huldigungen hineingerissen wurde, die der ihm treu gebliebene Enthusiasmus der Pariser von Neuem aus der Tiefe emportrieb. Bei dem Interesse, das er bereits erregt hatte, war es ganz natürlich, daß jene Aufführung mit der größten Spannung erwartet wurde. Ebenso natürlich war es, daß das Publicum, da es sich in seinen Erwartungen nicht getäuscht sah, aus seinem Entzücken gar kein Hehl machte und seine Beifallsstürme fessellos durch das Haus brausen ließ. Der eben berühmt gewordene Tenorist Nourrit nahm den jungen Autor auf die Arme und trug ihn vor das begeisterte Publicum, das bei diesem Anblicke in eine Raserei ausbrach. Der Vater vergoß Freudenthränen, der Sohn dagegen ärgerte sich, daß er durch das Hinaustragen wiederum als Kind behandelt worden war. Wie war nun das Werk selbst beschaffen? War der Erfolg nur dem Umstande zu danken gewesen, daß es von einer in den Augen der größeren Menge noch als „Kind“ geltenden Persönlichkeit herrührte? Oder waren in ihm wirklich schon Spuren einer ausgeprägten Selbstständigkeit zu erkennen gewesen? Auf diese sich aufdrängenden Fragen ist keine bestimmte Antwort mehr zu geben; denn einmal sind die Berichte über diese Jugendarbeit sehr unzuverlässig und widersprechend, und sodann ist sie selbst nicht mehr vorhanden, da sie bei dem Brande der „Académie royale“ ein Raub der Flammen geworden ist. Bemerkenswerth ist jedoch, daß „Don Sancho“ nur noch ein- oder zweimal aufgeführt worden ist, woraus wohl auf seinen thatsächlichen Werth geschlossen werden darf, da sich die

Intendanz jenes Institutes, wenn sie sich von einer längeren Lebensdauer des Werkes hätte überzeugen können, die gute Einnahmequelle nicht hätte entgehen lassen. Aus der Mitwirkung jenes bedeutenden Tenoristen, der zugleich ein begabter und urtheilsvoller Musiker gewesen ist, läßt sich auch wohl nur entnehmen, daß er sich zu einem Acte der Gefälligkeit aus Wohlwollen für den vielversprechenden Knaben hat bewegen lassen. Damals und auch heute noch taucht bei der Erwähnung jenes Ereignisses die Erinnerung an die Jugendopern eines Mozart auf, zumal mit einer davon, Bastien und Bastienne, noch in den letzten Jahren der Versuch einer Ausgrabung und Neubearbeitung gemacht worden ist. Im Hinblick auf die kostbaren Geschenke, die große Meister der Nachwelt hinterlassen haben, ist solch' ein Zeichen einer dankbaren Empfindung immerhin freundlich zu begrüßen. Für die tiefere Schätzung des Werthes jener Meister wird damit nichts gewonnen. Darum mag wohl der Verlust des „Don Sancho" beklagt werden, für die Beurtheilung der Schöpferkraft, die Liszt in seinen großen Werken hat walten lassen, würde die Einsicht in die Partitur jener Oper belanglos sein. Seine Begabung hat ihn in keiner Weise nach der dramatischen, sondern ausschließlich nach der epischen Seite hingewiesen. Ungefähr um das Jahr 1844 muß noch einmal der Gedanke an die Schöpfung einer Oper in ihm wach geworden sein; denn es wird von verschiedenen Personen brieflich bei ihm nach dem Stande und Fortgange dieser Arbeit gefragt. Er selbst erwähnt auch einmal den Namen dieser Oper: „Sardanapal" und hofft, mit ihr in Italien seinen „dramatischen Rubicon zu passiren". Sein Genius hat ihn jedoch vor der verfehlten Lösung einer solchen Aufgabe zu bewahren gewußt. Sein

Jugendwerk hatte den einen Vorzug genossen, daß es wenigstens zur Aufführung gelangt war, was der Oper von Mozart „la finta semplice“ trotz der eifrigsten Bemühungen von verschiedenen Seiten nicht hat beschieden werden sollen. Die Jugend trägt die Steine zu dem Fundamente zusammen, auf dem der zum Meister herangereifte Mann sein Gebäude für die Ewigkeit aufbaut: die Jugend selbst baut noch nicht. So war es mit „la finta semplice“, so wird es auch mit dem „Don Sancho“ gewesen sein. Der Letztere ist durch sein Verschwinden wenigstens davor bewahrt geblieben, daß sein Werk ins Uebertriebene gesteigert worden ist, wie Otto Jahn es mit jener Mozart'schen Oper fertig gebracht hat. Er behauptet in seiner blinden Begeisterung, daß sie „den damals auf der Bühne befindlichen Opern vollständig ebenbürtig ist, in einzelnen Stücken aber durch Adel und Eigenthümlichkeit der Erfindung und Ausführung dieselben überragte“. Und auf den in Frage kommenden Bühnen wurden „damals“ Meisterwerke wie „Orpheus“ und „Alceste“ von Gluck immer und immer wieder aufgeführt!

Während der beiden folgenden Jahre wurden neue Reisen durch die französischen Departements und die englischen Provinzen unternommen, dazwischen auch eine in die französische Schweiz. Die Ruhepausen wurden in Paris zu weiteren theoretischen Studien und kleineren Kompositionen benutzt. Dieses Mal versah das Amt eines Lehrers Anton Reicha, der einst als junger Flötist der Kollege des „Bratschisten“ Beethoven im kurfürstlichen Orchester zu Bonn gewesen war. Als Kompositionsprofessor am Konservatorium konnte er seinen Schüler in die Geheimnisse einweihen, in deren Besitz dieser einst so sehnlich zu gelangen gewünscht hatte. Ob sie ihm jetzt auch noch so wissenswerth erschienen

sind? Die bei Reicha verlebte Zeit wurde gut angewandt und wirft eine Vermuthung über den Haufen, die Robert Schumann ausgesprochen hat; denn Liszt hatte, und nicht zum ersten Male in seinem Leben, genug „Ruhe zu anhaltenden Studien in der Komposition“ und konnte sich auch eines „ihm gewachsenen Meisters“ erfreuen. Auch befand er sich in einer ganz anderen Stimmung, als Schumann sie aus seinen Kompositionen herausgelesen hatte. Trotz seiner „lebhaften musikalischen Natur“ war Liszt des schnell beredten Tones, über den er als Virtuose stets verfügen konnte, überdrüssig geworden und hatte sich den trockensten Arbeiten auf dem Papier mit voller Lust ergeben, um nicht blos die völlige Kenntniß der Formen, sondern auch die unbedingte Herrschaft über sie zu erlangen. Wenn ihm dies nun in Wirklichkeit gelungen ist, warum hat er denn diese Herrschaft nicht in deutlicher und ausgiebiger Weise auszuüben gewußt? So fragen Diejenigen, die in ihren Empfindungen für und in ihren Gedanken über das Wesen der Musik da stehen geblieben sind, wo diese ihren vollen Reichthum zu entfalten beginnt, indem sie die Form mit einem lebendigen Inhalt erfüllt. Und dieser wird die Form zerbrechen und eine neue schaffen, wenn eben die alte schon ganz angefüllt ist: das ist der ewige Schaffensprozeß in der Aeußerung des menschlichen Geistes nach der künstlerischen Seite hin. Nur von diesem Gesichtspunkte aus lassen sich die einzelnen Meister, sowohl die alten, wie die neuen, in ihrer Eigenart würdigen und verstehen: und nur von ihm aus wird es möglich sein, der Lösung des in dem Liszt'schen Schaffen enthaltenen Räthsels näher zu kommen, als es bisher geschehen oder versucht worden ist. Noch vor dem Beginn des Unterrichts bei Reicha sind verschiedene

Kompositionen von dem jungen Liszt veröffentlicht worden, darunter eine, die durch ihren Werth und ihr späteres Schicksal besonders bemerkenswerth geblieben ist. Es ist dies die Sammlung der unter „Opus 1" zuerst in Marseille im Jahre 1826 erschienenen und noch heute vorhandenen „zwölf Etüden". Sie sind als das „erste" Werk bezeichnet worden, obgleich vor ihrem Erscheinen die übrigen Werke bis zur Opuszahl „vier" vorgeschritten waren. Hat Liszt, wie es später Tausig mit seinem kurz vor seinem Tode herausgegebenen Opus 1 auch gethan hat, die Erzeugnisse seiner schöpferischen Vergangenheit austilgen wollen? Bei einigen der folgenden Werke finden sich noch Opuszahlen; dann hören sie ganz auf und werden durch sorgfältig ausgewählte Titel ersetzt. Im Jahre 1835 erschien im Verlage von Hofmeister in Leipzig ein Nachdruck dieser Etüden mit einer Wiegen-Lithographie und dem Zusatz des Verlegers „travail de jeunesse"! Obgleich Liszt diese Ausgabe später nicht mehr anerkannt hat, so ist sie heute, wenn auch ohne die überflüssigen Ausschmückungen, noch zu haben, was sowohl für einen Einblick in das damalige Können ihres Schöpfers, als auch für einen Vergleich mit den von ihm später vorgenommenen großen Umgestaltungen dieser Jugendarbeiten von Nutzen ist. Im Jahre 1839 erschien bei Haslinger in Wien die erste neue Bearbeitung, die einen Maßstab für seine damalige ganze gesteigerte Denk- und Gefühlsweise giebt und einen Blick in sein geheimeres Geistesleben gestattet, wo Schumann freilich, der beide Ausgaben mit einander vergleicht, oft schwankt, ob er den Knaben nicht mehr beneiden soll, als den Mann, „der zu keinem Frieden gelangen zu können scheint". Die Schumann'sche Beurtheilung der Liszt'schen Kompositionen soll

hier nur als Vorspiel für den später begonnenen Hexentanz erwähnt, nicht weiter erörtert werden. Daß diese Stellungnahme gegen Liszt nicht immer eine rein sachliche gewesen ist, dafür mag hier noch als eines Beispieles der Worte gedacht werden, mit denen Schumann sein ihm selbst unbehagliches Urtheil abzuschwächen sucht: „Daß Liszt aber bei seiner eminenten musikalischen Natur, wenn er dieselbe Zeit, die er dem Instrument und anderen Meistern, so der Komposition und sich selbst gewidmet hätte, auch ein bedeutender Komponist geworden wäre, glaub' ich gewiß.“ Derartige beschönigende Wendungen zeugen meistens von der Unsicherheit, in welcher sich der Beurtheiler bei der ersten Begegnung mit einer neuen eigenartigen Erscheinung befindet. Vielleicht wäre das Urtheil eines Schumann ein freieres geworden, wenn er noch die dritte, völlig abgeklärte und vollendete Bearbeitung der besprochenen Etüden vom Jahre 1852 kennen gelernt haben würde. Einige davon dürfen in ihrer jetzigen Gestalt das so häufig falsch gebrauchte und ebenso falsch verstandene Wort „klassisch“ für die musikalische Empfindung und formgewandte Ausarbeitung getrost für sich in Anspruch nehmen. Die ihnen zu theil gewordenen Ueberschriften bezeichnen den Inhalt mit kurzem und sicherem Ausdruck. Bei diesem Erstlingswerke und seiner weiteren Entwickelung mußte an dieser Stelle so lange verweilt werden, weil es zu denen gehört, die erst im Laufe der Zeit ihre endgültige Gestalt erhalten haben. Ihr Schöpfer hat sein Verfahren wiederholt zu erläutern und zu rechtfertigen sich veranlaßt gesehen. Er beruft sich mit Recht auf die Litteratur, in der „das Ergebniß von sehr veränderten, vermehrten und verbesserten Auflagen nichts Ungewöhnliches ist“. Es sei ein ganz gebräuchliches Ver-

fahren der Schriftsteller, nicht nur bedeutende, sondern auch geringe Werke mit Veränderungen und Zusätzen zu versehen, auch die Perioden verschiedenartig einzutheilen und das Ganze oftmalen zu verändern. Er könnte sich auch auf die Maler berufen, die ihre an sich schon werthvollen Skizzen zu mehr als einem bedeutenden Bilde verwerthen. Auf musikalischem Gebiete hält er ein ähnliches Verfahren wohl für umständlicher und schwieriger, weshalb es auch selten angewandt werde. Nichtsdestoweniger erachtet er es für ganz ersprießlich, seine Fehler möglicher Weise zu verbessern und die durch die Herausgabe der Werke selbst gewonnenen Erfahrungen zu benutzen. „Für meinen Theil habe ich Letzteres versucht, und wenn es mir auch nicht gelungen sein sollte, so bezeugt es doch mein redliches Streben.“

Nach dem letzten Ausfluge nach England mußte allen anstrengenden Arbeiten und Reisen ein vorläufiges Einhalten geboten werden. Liszt befand sich in einem Zustande, dessen Gründe sowohl in körperlichen Ueberanstrengungen, als in seelischen Verstimmungen gesucht werden müssen. Es braucht nicht angenommen zu werden, daß in Bezug auf das Koncertiren ihm ein Uebermaß von Leistungen zugemuthet worden war, sondern die Schuld lag daran, daß seine körperliche Entwickelung mit den beschwerlichen Reisen zusammengefallen und dadurch ein ungehindertes Weiterschreiten gestört worden war. Weit vorsichtiger mußten jedoch seine seelischen Erregungen beachtet und behandelt werden. Der sonst so kluge Vater stand plötzlich vor Räthseln, die seine Welt- und Menschenweisheit nicht zu lösen vermochte. Sein Sohn, den er in künstlerischem Sinne erzogen hatte und den er, wenn nicht alle Zeichen trogen, für ganz erfüllt von künstlerischem Streben und

Fühlen halten durfte, zeigte sich in immer häufigeren und länger dauernden Wiederholungen gegen alles Kunsttreiben ganz abgeneigt. Zuweilen ließ er sogar den Wunsch laut werden, daß er der Welt entsagen und sich ganz dem Dienste der Kirche widmen möchte. Hiergegen trat nun der Vater mit aller Energie und, wenn die Absicht seines Sohnes wirklich eine ernstgemeinte gewesen sein sollte, auch mit nachhaltigem Erfolge auf. Was die Seele des jungen Liszt erregte, war zunächst die allmählich auftauchende Einsicht in das Verhältniß des Künstlers zur Welt. Er hatte schon früher herausgefühlt, daß der ihm gezollte gewaltige Enthusiasmus zum großen Theile, und besonders in Paris, mehr der Befriedigung der Neugier, die er in seiner Eigenschaft als Kind erregt hatte, als einem wahren Verständniß für sein Wesen als Künstler entsprungen war. Daraus entnahm er mit Recht, daß der Künstler überhaupt nur in gewissen Aeußerlichkeiten, nicht in seinem inneren Wesen von der Allgemeinheit verstanden werde. Diese Gedanken verfolgten ihn in den nächsten Jahren in noch höherem Grade. Für sein jetziges Geistesvermögen versetzten sie ihn in eine hülflose Lage, aus der er nur durch völliges Aufgeben der Kunst befreit werden zu können glaubte. Zur Kirche fühlte er sich längst hingezogen: dieser Hang war schon früh in ihm durch den frommen Sinn seiner gläubigen Mutter geweckt. Suchte er jetzt, wo er sie entbehren mußte, wohl darum so gern die Kirche auf, um durch die Ausübung des Gebetes sowohl den mütterlichen Ermahnungen in freudigem Gehorsam Folge zu leisten, als sich auch in die Erinnerung an das treue und besorgte Mutterherz in der Ferne zu versenken? Aber der Sohn litt nicht allein; auch die Gesundheit des Vaters war angegriffen, so daß

ihnen Beiden die Bäder in Boulogne an der französischen Nordküste anempfohlen werden mußten, wohin sie sich im Sommer 1827 begaben. Die erfreulichen Fortschritte, die Beide durch den Gebrauch der Bäder in ihrer Wiederherstellung machten, erweckten Anfangs frohe Hoffnungen auf die Zukunft. Da bekam der Vater ein gastrisches Fieber, das ihn in kurzer Zeit dahinraffte: er starb in der zweiten Hälfte des August. Der Sohn, bisher sicher geleitet, stand nun plötzlich allein in fremdem Lande. Und allein mußte er den Vater in die fremde Erde hinabsenken lassen. Das war ein harter Schlag für sein empfängliches und liebevolles Herz. Er fühlte in diesem Augenblicke besonders, was er dem Vater zu danken gehabt hatte, mochte er auch nicht immer mit dessen Entschlüssen übereingestimmt haben. Jener hatte ihn vor dem falschen Scheine, der in der musikalischen Kunst ein unheimliches Licht zu verbreiten vermag, glücklich zu bewahren gewußt, hatte ihm die besten Lehrer ausgewählt, ihn mit der sorgenden Hand in die gefahrvolle Oeffentlichkeit geführt und ihm jedes nur mögliche Opfer gebracht. Ob sich der Sohn ganz zu ihm hingezogen gefühlt hat, darüber fehlen die sicheren Nachrichten. Aus zwei Briefen kann wohl gefolgert werden, daß das Verhältniß des Sohnes zum Vater nicht das tiefinnigste gewesen ist. Sein von ihm häufig auch Vetter genannter Onkel Eduard Liszt, ein Stiefbruder seines Vaters, hatte ihm die Pathenschaft eines Sohnes angeboten. Liszt verbindet mit seinem Danke dafür den aufrichtigen Wunsch, daß dies Kind dazu beitragen möge, die Ehre des Namens der Familie zu vermehren. Leider hätten viele ihrer Verwandten, theils aus Mangel an edleren Gesinnungen, theils aus Mangel an Geist und Talent, es versäumt, ihrer Lauf=

bahn einen höheren Flug zu geben und sich eine ernste Achtung und Beachtung zu verdienen. Mit seinem Onkel sei dies glücklicher Weise ganz anders und ließe ihn eine angenehme Genugthuung darüber empfinden. Nun zählt er alle schätzenswerthen Eigenschaften, die er an ihm entdeckt hat, auf und hebt besonders dessen aufrichtige Kindesliebe zu der Mutter und den verständigen und überzeugungsvollen Eifer für die Gebote der katholischen Religion hervor. Es muß auffallen, daß Liszt bei dieser eingehenden Erörterung seiner Familie nicht mit einem Worte seines Vaters gedenkt, ebensowenig wie er ihn in einem anderen Briefe erwähnt, in dem er den Eindruck von dem Talente des jungen Tausig schildert und von dessen Vater behauptet, daß er der gewöhnlichen Sorte der Papas von Wunderkindern gegenüber „sehr vernünftig" sei. Er hätte doch sicher an dieser Stelle auch seinen eigenen Vater ausgenommen, wenn es ihn dazu gedrängt hätte, zumal dieser letztere Brief „an eine Freundin" gerichtet ist, der er seine geheimsten Empfindungen und besonders alle persönlichen Gefühle anzuvertrauen pflegte. Darum wird der Schluß wohl nicht trügen, daß in den letzten Lebensjahren des Vaters, zumal nach der Abreise der Mutter, sich Gegensätze in dem Wesen der Beiden und namentlich in ihren gegenseitigen Gefühlen herausgebildet hatten, die in der sonst so vergessens- und versöhnungsbedürftigen Brust des Sohnes einen nicht zu entfernenden Stachel zurückgelassen haben. Ein Zeuge hat für ihr damaliges Zusammenleben bis jetzt nicht gefunden werden können.

Mit einem für einen Jungen in seinem Alter seltenen Ernst und Eifer unterzog er sich sofort, ohne sich lange einem thatenlosen Trauern hinzugeben, den Forderungen

des Lebens. Er verkaufte seinen Flügel, um ohne Zuhülfenahme einer Anleihe die Ausgaben für die Beerdigung und die Lösung aller Verbindlichkeiten bestreiten zu können. Wenn seine Kasse augenblicklich hierfür nicht genügend gefüllt war, so lag dies daran, daß die größeren Ueberschüsse aus den Koncert-Einnahmen nach Wien gewandert waren und als ein Kapital für die gesicherte Zukunft seiner Mutter von ihm nicht berührt wurden. Die Letztere ließ er nach Paris kommen, wohin er sich nach Erledigung seiner Angelegenheiten in Boulogne auch begab. Sie bezogen eine Wohnung in der Rue Montholon. Seine Hauptbeschäftigung wurde jetzt das Unterrichten: er ließ sich in aller Form Rechtens als Klavierlehrer in Paris nieder. Der Erfolg konnte bei seiner Beliebtheit nicht ausbleiben und steigerte sich so, daß er vor lauter Stunden in einem der nächsten Jahre täglich „von Morgens ½9 Uhr bis Abends 10 Uhr kaum Zeit zum Athmen" hatte. Seine Lehrthätigkeit trug wohl das Meiste dazu bei, ihn von Neuem an die Ausübung seiner Kunst zu fesseln. Auch erzwang er sich durch die Art, wie er seine Thätigkeit als Lehrer auffaßte und ausübte, das Anrecht darauf, ernster genommen zu werden. Leicht wurde ihm dieser Kampf mit den Unmöglichkeiten, die sich ihm auf allen Seiten in den Weg stellten, nicht. Die gleiche Gesinnung, die er bei den anderen Menschen vergeblich gesucht hatte, hoffte er wenigstens bei seinen Berufsgenossen zu finden. Sie schlummerten jedoch, anstatt mit ihm von gleicher Gluth für die Kunst erfaßt zu sein, in bequemer Gleichgültigkeit weiter und ließen ihn mit seinen hohen Zielen und Idealen allein umherirren. Mit Schmerzen empfand er noch deutlicher als schon früher, daß die Kunst in Wirklichkeit zu einem mehr oder minder er-

träglichen Handwerk erniedrigt und von der vornehmen Gesellschaft zu einer Unterhaltungsquelle gestempelt worden sei. Wehe dem Künstler, der in jener Zeit es wagte, sich als fühlender Mensch auf gleiche Stufe mit den Mitgliedern jener Gesellschaft zu stellen! Das sollte Liszt bitter gewahr werden. Zu seinen Schülerinnen gehörte die junge Gräfin Caroline Saint-Cricq, deren Vater in dem ebenso mittelmäßigen als kurzlebigen Ministerium Martignac das Portefeuille für Handel und Kolonialwesen innehatte und für einen Fachmann ohne politische Bedeutung galt. Während der ersten Zeit des Unterrichts in dem gräflichen Hause wachte die Frau Gräfin mit wohlwollender Theilnahme über Lehrer und Schülerin. Sah ihr Mutterherz die erwachende Neigung voraus? und war sie vorurteilsfrei genug, um sich durch die gesellschaftlichen Schranken nicht beirren zu lassen? Der gefahrlose Verkehr zwischen jenen Beiden sollte nicht lange dauern: die treue Hüterin starb. Mit dem Schmerze der Tochter erwachte auch in Liszt die Erinnerung an den vor Kurzem erlittenen eigenen Verlust wieder lebhafter, und in dieser gleichen gedrückten Stimmung fanden sich die jungen Herzen zusammen. Nicht nur dieselbe edle Neigung zur Musik, nicht nur die gleiche Empfänglichkeit für die Religion verband sie: auch in dem Drange nach Erweiterung ihres Wissens vereinigte sie dasselbe Streben. Caroline hatte eine geregelte Bildung genossen und war sehr bewandert in der Litteratur. Hierin wurde sie die Lehrmeisterin ihres Lehrers. Es war ein ungetrübtes und harmonisches Zusammenleben, in das die rauhe Wirklichkeit sehr bald mit hartem Griffe einbrechen sollte. Der Graf, der durch seine ministerielle Beschäftigung und die großen gesellschaftlichen Verpflichtungen viel von

Hause abwesend war, wurde darüber benachrichtigt, daß der Lehrer seiner Tochter oft über die Gebühr den Aufenthalt bei dieser ausdehnte. Auf die Vorstellungen des Grafen fand Liszt kein Wort der Erwiderung. Schweigend verließ er das Haus; aber sein Herz blutete. Er suchte in der Religion den Trost für die erlittene Demüthigung. Seine brennende Stirn beugte er über die feuchten Stufen von Saint Vincent de Paul. „Ein Frauenbild, keusch und rein wie der Alabaster heiliger Gefäße, war die Hostie", die er unter Thränen dem Gott der Christen dargeboten hatte. Caroline mußte sich dem Willen des Vaters fügen und einen nüchternen Herrn von Artigau heirathen, an dessen Seite sie ein liebeleeres Leben verbrachte, welches nur durch die Erinnerung an den einstigen Geliebten ihrer Jugend erhellt wurde. Auch er vergaß dies holde Bild einer edlen Weiblichkeit nie. Die in Folge dieser gewaltsamen Trennung noch einmal vorübergehend auftauchende Neigung für den Priesterstand wußte seine Mutter, die trotz ihrer Frömmigkeit ihren Sohn lieber als Künstler denn als Priester sehen wollte, zu zerstören. Einigen Trost fand er in einem innigen Freundschaftsbündnisse mit dem zwanzig Jahre älteren Christian Urhan, der die Stellen als Violinist an der Großen Oper und als Organist an der Kirche Saint Vincent de Paul bekleidete und außerdem ein bedeutender Spieler der Viola d'amour, der siebensaitigen Bratsche, war. Als eine seltene Eigenthümlichkeit dieses schwärmerisch veranlagten Menschen mag erwähnt werden, daß seine Pruderie ihn verhinderte, jemals ein Ballet zu sehen, obgleich er jahrelang die Balletmusik in der Großen Oper mitgespielt hat, natürlich immer mit niedergeschlagenen Augen. Diese Persönlichkeit mit ihrem Mysticismus und ihrem Religions-

drange trug in gerade nicht vortheilhafter Weise dazu bei, Liszt noch tiefer in seine weichliche Stimmung hineinzuversetzen. Eine kräftigere Hand an seiner Seite würde ihn zu seinem Heile früher ins volle Leben zurückgeleitet haben, so daß nicht erst „die Armuth, diese alte Vermittlerin zwischen dem Menschen und dem Uebel", ihn der einsamen Grübelei hätte zu entreißen brauchen. Durch dieses fieberhafte Hinüberschwanken von quälenden Gehirnmartern zu übermäßigen körperlichen Anstrengungen, wie sie jene Ueberzahl an Stunden beim Unterrichten verlangte, gerieth er in einen krankhaften Zustand, der seine Kräfte langsam verzehrte und ihn schließlich zwang, die Stunden allmählich einzuschränken und endlich ganz aufzugeben. Auch schloß er sich von der Welt und den Menschen ab; denn so oft er mit den letzteren, selbst mit seinen Freunden in Berührung kam, überfiel ihn eine Gereiztheit, aus der ihn nur wieder die völlige Einsamkeit befreien konnte. Dieses Einsiedlerleben, das er zu führen begann, erzeugte naturgemäß die verschiedensten Gerüchte, die schließlich in ihrer Steigerung zu einer ganz bestimmten Nachricht von dem bereits eingetretenen Tode zusammengefaßt wurden. Gegen Ende des Jahres 1828 erschien im „Etoile" ein in empfindungsvollen Worten gehaltener Nekrolog, der gleichzeitig durch eine verständige Schilderung des Lebens und der künstlerischen Bedeutung des vermeintlichen Todten fesseln konnte. Der Verfasser schildert zunächst den an Ehren und Glanz reichen Verlauf, den das Leben des „petit Litz" bisher genommen habe. Er gleiche einer Treibhauspflanze, die wohl Früchte trage, aber an der Anstrengung, sie hervorzubringen, bald zu Grunde gehe. Mozart sei auch früh gestorben, aber immerhin älter geworden als Liszt; dafür habe Jener auch so viele Leiden

und so vielen Kummer erleben müssen, daß auch für ihn ein früher Tod eine Wohlthat gewesen wäre. An Menschenfreundlichkeit läßt der Verfasser des Nekrologes sicher nichts zu wünschen übrig. Es hat fast den Anschein, als ob er auf die Werke, die Mozart in den Jahren, wo es ihm schlecht ging, geschaffen hat, gern verzichten würde, wenn er nur das Bewußtsein haben könnte, daß ihr Schöpfer etwas früher gestorben wäre und daher auch weniger zu leiden gehabt hätte. Das Kindesalter, über das Liszt kaum hinausgekommen, sei der Schild gewesen, der die Pfeile des Neides und der Intriguen der Mittelmäßigkeit von seinem Genie abgewehrt habe. Wäre er älter geworden, so daß sich der belebende Götterfunke hätte mehr entwickeln können, dann würde man nach Fehlern gesucht, seine Verdienste geschmäht und — wer weiß? — sein Leben bis ins Innerste vergiftet haben. Er würde die Launen der Macht, die Ungerechtigkeiten der Gewalt haben kennen lernen, er würde von dem rohen Anfall nichtswürdiger und gehässiger Leidenschaften erdrückt worden sein, anstatt nun in der Hülle des Bahrtuches den Schlaf der Kindheit von Neuem zu beginnen. Schmerzhaft sei dieses Ereigniß, so schließt dieser Nachruf, für Die, denen er zweifellos eine neue Quelle musikalischer Bewegung und Freude eröffnet haben würde. In der Voraussage der Anfeindungen, unter denen Liszt im Leben zu leiden gehabt haben würde, hat sich der Verfasser leider als richtiger Prophet erwiesen, wenn er sich auch in der Annahme getäuscht hat, daß ein Sterblicher, der den Gott tief in der Brust empfindet, sich könnte erdrücken lassen. Wohl haben die Raben, die Eulen und die Geier die dornigen Pfade, die ein Liszt wandeln mußte, umkreist und mit gieriger Wuth auf seine Vernichtung gewartet; aber aus

4*

dem Staube, in den er, wie einst Mazeppa, niederstürzen sollte, hat er sich erhoben — als König, der seinen berechtigten Stolz einer versöhnenden Milde opfert.

Ein von einem hohen Berufe erfüllter Geist kann nicht lange in einer thatenlosen Abspannung verharren: er strebt, sich durch die Arbeit aus diesem Zustande zu befreien. Liszt raffte sich langsam auf, indem er zur Litteratur griff, die damals noch ganz unter dem Einflusse der Schriften stand, in welchen zu Anfang dieses Jahrhunderts die Erneuerung und Wiedererweckung des religiösen Geistes ihre glänzendsten Triumphe gefeiert hatten. Als Eingang in dieses neue geistige Paradies hatte Chateaubriand sein klangreiches Gedicht, den „Geist des Christenthums“, geschaffen und ihm als Episoden die beiden Romane „Atala“ und „Réné“ folgen lassen. Besonders der letztere, der in völliger Verkennung der beiden Werke der „französische Werther“ genannt worden ist, hatte in Frankreich ein gewaltiges und langandauerndes Aufsehen hervorgerufen und auch vielleicht ein richtigeres Verständniß als das deutsche Werk in seiner Heimath gefunden. Der Dichter des „Werther“ wollte mit ihm sowohl sich, wie seine Zeit von den vorhandenen krankhaften Elementen, dem Mangel an thatkräftigen Entschlüssen und einer sich selbst verzehrenden Empfindsamkeit, befreien, indem er mit rücksichtsloser Offenheit die allgemeine Krankheit aufdeckte und damit die Heilung versuchte. Seine Schuld war es nicht, wenn er falsch verstanden wurde und gegen seinen Willen dazu beitrug, neuen Krankheitsstoff zu verbreiten. Was konnte er dagegen thun, daß seine Warnungen überhört wurden, daß gerade „jenen quälenden Wahnbildern, die er selbst von sich weggescheucht hatte“, nachgejagt wurde? In den auf den ersten Blick

geringhaltigen Stoff hatte Goethe den ganzen geistigen Gehalt der Zeit zusammengedrängt und dadurch aus seinem „Werther“ ein „Spiegelbild einer bestimmten Epoche des deutschen Lebens“ geschaffen. Der Dichter des „René“ war von ähnlichen Absichten erfüllt gewesen, aber durch seinen Helden auf eine falsche Bahn geleitet worden und dabei in den Ton eines Nachmittagspredigers verfallen. „René“ ist von Hause aus gar kein tief veranlagter Mensch. Er prahlt mit einem Unglück, das noch gar nicht vorhanden ist und das, als es in der Liebe zu seiner Schwester über ihn hereinbricht, ihn völlig rath- und thatlos findet. Die Schwester erweist sich mit ihrer religiösen Empfindung als die stärkere, wodurch der Dichter seinen Landsleuten handgreiflich machen will, daß das Christenthum seinen Werth noch gar nicht verloren hat und der französischen Nation wiederum helfen kann, in ihr Gesinnungen aufzuwecken, die im achtzehnten Jahrhundert völlig untergegangen waren. Liszt hatte den René nicht nur gelesen, sondern bis zum Auswendigwissen verschlungen. Er traf darin auf verwandte Empfindungen und Stimmungen, zugleich aber auch Worte des Trostes und der Ermahnung. „René“ wird darüber belehrt, daß man noch durchaus kein Recht dazu hat, sich als einen überlegenen Menschen zu fühlen, weil man sich daran gewöhnt hat, die Welt in einer hassenswerthen Beleuchtung zu erblicken. Jeder, der Kräfte erhalten habe, müsse sie dem Dienste seiner Mitmenschen weihen; wenn er sie nicht nutzbar mache, so würde er zunächst durch einen unglücklichen Zustand dafür bestraft, und früher oder später sende ihm der Himmel auch obendrein noch eine deutliche Züchtigung. Solche und ähnliche Aussprüche rissen Liszt langsam aus der schiefen Lage heraus,

in die er sich durch seine Einsamkeit gebracht hatte. Mit rastlosem Eifer suchte er in seiner Bildung nachzuholen, was ihm noch fehlte. Sein Wissensdurst wurde unersättlich und trieb ihn oft zu verwunderlichen Aeußerungen. So bat er einst den Advocaten Crémieux, ihn in die Kenntniß der ganzen französischen Litteratur einzuweihen, was Jener für ein Zeichen einer heillosen Begriffsverwirrung hielt, da er die inneren und ernsten Triebfedern dieses Wunsches nicht kannte. Alles Wissen nahm Liszt mit dem Herzen auf und wurde, so oft ein Schriftsteller von diesem eine Saite angeschlagen hatte, zu Thränen gerührt. Nach vielen Jahren erinnerte er sich noch, daß, als er in dieser Zeit zum ersten Male im „Werther" den Brief, den „schönen Brief" vom 27. October 1772 gelesen hatte, er in Thränen ausgebrochen war und mit ihnen das ganze Buch durchnäßt hatte. „Ich möchte mir oft die Brust zerreißen," heißt es darin, „und das Gehirn einstoßen, daß man einander so wenig sein kann. Ach, die Liebe, Freude, Wärme und Wonne, die ich nicht hinzubringe, wird mir der Andere nicht geben, und mit einem ganzen Herzen voll Seligkeit werde ich den Anderen nicht beglücken, der kalt und kraftlos vor mir steht." Diese Worte hatten nicht nur eine Saite, sie hatten sein ganzes Empfinden, wie es sich immer mehr in dem Bewußtsein als Künstler der Welt gegenüber herausentwickelte, getroffen. Er gelangte in den nächsten Jahren hierüber noch zu größerer Bestimmtheit und Klarheit in seinen Ansichten und Gefühlen. Für jetzt galt es, die Brücke zu betreten, die ihn ins Leben zurückführen mußte. Er begann wieder in der Oeffentlichkeit zu spielen, wenn auch nur selten: die Beziehungen zu ihr konnten noch nicht geklärt sein. Als die Menge nicht gleich auf sein Eintreten

für die Werke von Beethoven, Weber und Hummel einging, ließ er sich verleiten, dem schlechten Geschmacke Koncessionen zu machen und an diesen Meisterwerken willkürlich zu ändern, so daß sie oft ganz entstellt wurden, aber in dieser Verunstaltung den Unwissenden reichlichen Beifall entlockten. Doch wandelte er diese Wege nicht lange und gelangte schon nach kurzer Zeit zu einer solch' unbedingten Ehrfurcht vor diesen Meistern, daß seine Wiedergabe ihrer Werke diesem Jahrhundert zum Leitstern wurde. Auch schuf er in dieser Zeit mehrere Stücke, die den Charakter seines damaligen fieberhaften Zustandes an sich trugen und darum bald nachher von ihm ins Feuer geworfen wurden. Für wichtig hielt er nur, daß er in einigen Zeilen die geistige Skizze dieser Werke angegeben hatte, wodurch der Kritik nur übrig bleiben sollte, „eine mehr oder weniger schöne und glückliche Manifestation des Gedankens zu loben oder zu tadeln. Sie wird dann fehlerhafte Erklärungen, gewagte Folgerungen, müßige Auseinandersetzungen der Intentionen, welche der Komponist nie gehabt, sowie endlose Kommentare, die alle auf nichts fußen, vermeiden". Nach seiner festen Ueberzeugung müsse es über Kunstwerke zu einer Art von philosophischer Kritik kommen, „die Niemand besser als — der Künstler selbst auszuüben versteht". Der außerordentliche Erfolg war ihm bei seinem Auftreten treu geblieben, wie er an Czerny berichtet, dem er in seinem unauslöschlichen Dankgefühle das größte Verdienst daran zuschreibt. Bei dieser Gelegenheit ersucht er seinen „geliebtesten Meister", ihm doch die neuesten Kompositionen übersenden und selbst einmal nach Paris kommen zu wollen, damit er sich an Ort und Stelle von der großen Werthschätzung überzeuge, die seinem Meister dort zu theil werde.

Durch die eigenen guten Absichten brachte sich Liszt indessen nur langsam vom Flecke. Er bedurfte noch einer Hülfe von Außen, die ihm auch bald die Kanonen der Juli-Revolution gewähren sollten. Sie weckten ihn vollends aus dem Schlafe und den Träumen der Jugend auf, trotzdem sie gar nicht so laut gedonnert hatten. War es ihnen doch nicht einmal gelungen, den letzten Bourbonen, Carl X., im Schlafe zu stören, aus dem er nur unter großen Schwierigkeiten geweckt werden konnte, um ihm die Nachricht zu überbringen, daß ihm in der vergangenen Nacht ganz behutsam die Königskrone abgenommen worden sei. Wenn bei einer Revolution überhaupt von Harmlosigkeit gesprochen werden darf, so verdient diese wegen der Unsicherheit und Unklarheit, in der sich ihre Veranstalter befanden, in der That harmlos genannt zu werden. Doch war sie immerhin reich genug gewesen, um durch ihre Schrecken die Phantasie eines jungen Künstlers, der von Neuem sein heißes Blut durch die Adern strömen fühlte, zu heftiger Entfaltung aufzuregen. Daß diese Aufregung nicht sobald zur Ruhe kommen sollte, dafür sorgte die reiche Bewegung, von der die französische Litteratur jetzt ergriffen worden war. Der Kampf des Klassicismus mit der Romantik wurde mit einer Alles mit sich fortreißenden Heftigkeit zu Ende geführt. Die konventionelle Wahrheit, welche den aristotelischen Formen der klassischen Dichtung noch einen bleibenden Reiz verliehen hatte, war seit dem Untergange der alten Monarchie bis auf den letzten Rest verschwunden, wie auch das Leben, das ein Voltaire seinen Dichtungen einzuhauchen verstanden hatte, aus den Werken seiner Nachfolger geflohen war. Es war ein schwerfälliger Mechanismus übrig geblieben, mit dem die Mittelmäßigkeit nichts anzufangen wußte. So

hatten zur napoleonischen Zeit, wie in den ersten Jahren der Restauration, die Erzeugnisse der Poesie durch eine unaussprechliche Langweiligkeit das Publicum zum Gähnen gebracht. Günstiger konnte der Boden für die jungen Dichter gar nicht vorbereitet sein, die in den zwanziger Jahren vermöge ihrer großen Energie und unendlich reichen Begabung den schweren Kampf gegen die alten und überlebten, aber doch mit zäher Ausdauer festgehaltenen Vorurtheile auf litterarischem Gebiete aufnahmen. Sie standen einer ungeheuren Macht gegenüber. Auf der einen Seite thronten der Hof, der Adel und die legitimistische Partei, die es mit der guten alten Zeit aus Angst vor jeder Neuerung hielten. Auf der anderen Seite befand sich merkwürdiger Weise die *liberale* Partei, die durch ihren Schutzgeist Voltaire mit den Klassikern verbündet und auch schon der neuen Schule wegen ihrer mittelalterlichen und kirchlichen Liebhabereien feindlich gesinnt war. Doch dauerte das Sträuben gegen den neu erwachten Geist nicht lange. Die gebildete Jugend lief zuerst ins feindliche Lager, die große Menge folgte eilend nach. Als dann noch der Hof und seine Anhänger durch die Juli-Revolution den Einfluß zu Gunsten des Klassicismus verloren hatten, da war das letzte Bollwerk gegen die Macht der Romantik gefallen. Da Liszt im Verlaufe der nächsten Jahre mit den meisten Vertretern dieser glänzenden Geisterversammlung in Berührung gekommen ist, so braucht hier keine besondere Aufzählung stattzufinden. Auch soll zunächst einer anderen Erscheinung gedacht werden, die ebenfalls als ein Ausfluß der Bethätigungen, zu denen die Juli-Revolution den Anstoß gegeben hat, angesehen werden muß. Der einst unermeßlich reiche Graf Saint-Simon hatte in der großen Revolution theils durch Ungeschick-

lichkeit, theils durch Beraubung sein ganzes Vermögen verloren und dann in einem wechselvollen Leben alle Verhältnisse und Zustände der menschlichen Gesellschaft aus eigener Erfahrung kennen gelernt. In seinem Hauptwerke, le nouveau Christianisme, das erst nach seinem Tode erschien, hatte er die menschliche Verbrüderung im Geiste des Christenthums gepredigt. Dabei müsse der Katholicismus mithelfen, nachdem er erneuert, erweitert und vertieft worden sei; denn in seiner jetzigen Gestalt habe er aufgehört, und zwar schon seit Jahrhunderten, seine Aufgabe zu erfüllen und sei selbst zu einer Ketzerei geworden. Diese Lehren wurden von einer Anzahl junger Leute mit Talent und Kenntnissen nach dem Tode des Grafen gesammelt und im „Globe" an eine größere Oeffentlichkeit gebracht. Befreundete Anhänger dieser Wünsche, wie Rodrigues und Bazard, gründeten die Schule der Saint-Simonisten und verkündeten mit Begeisterung, daß die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen aufhören müsse, daß durch eine gerechtere Vertheilung des Eigenthums das Individuum nicht mehr von dem Zufalle der Geburt, sondern von seinem Verdienste abhängen würde. Wie aus allen solchen socialistischen Träumereien leicht die letzten Folgerungen gezogen werden, so gesellte sich auch zu jenen Menschenbeglückern ein der Sinnlichkeit ergebener Schwärmer, Enfantin, und verkündete die Harmonie des Fleisches und Geistes, die nicht blos in der socialen Gleichstellung der Frauen, sondern auch in der Weibergemeinschaft gipfeln sollte. Als seine Schlüpfrigkeit immer weitere Fortschritte machte und zur Auffindung des freien Weibes thörichte und anstößige Mittel und Wege wählte, trennten sich die besonnenen und ernsten Männer von ihm, wodurch allmählich die Gesellschaft aus-

einanderfiel. Liszt hatte sich besonders zu dem Gesetze der allgemeinen Menschenliebe hingezogen gefühlt. Die Gedanken an eine Verbrüderung, die den Unterschied zwischen Bedrückern und Unterdrückten aufheben würde, an ein Aufhören alles Elendes, aller Gewaltthätigkeit, an eine menschenwürdige Stellung der Künstler, die auch in jenem System enthalten war: diese Gedanken erfüllten seinen schwärmerischen Sinn mit Freude und Begeisterung. Gerade der Kunst wurde von den Saint-Simonisten eine besonders glänzende Stellung eingeräumt, die seinem innersten Empfinden vollkommen entsprach. Der Künstler sollte nach ihren Satzungen in die Klasse der Priester, denen das Regieren und Lehren zufiel, aufgenommen werden, womit die Kunst, wie die Religion, als eine unmittelbare Kundgebung des Göttlichen betrachtet wurde. Liszt ist nicht in diese Vereinigung eingetreten, hat ihr aber stets ein liebevolles Andenken bewahrt. Selbst auf die Gefahr hin, sehr naiv zu erscheinen, gesteht er in seinen späteren Jahren noch ganz offen, daß er von der praktischen Brauchbarkeit einzelner von den Jüngern des Saint-Simon gepredigten Ideen eine bessere Meinung hege, als die sei, die in den Salons der im Anfange der sechsziger Jahre in die Mode gekommenen „Staatsmänner“ gewöhnlich ausgesprochen würde. „Die sittliche, geistige und körperliche Verbesserung der zahlreichsten und zugleich ärmsten Klasse“, „die friedliche Ausbeutung der Erdkugel“, „die Verbindung der Wissenschaft mit der Industrie, die mit der Kirche verknüpfte Kunst“ und die gewaltige Vertheilung „nach der Fähigkeit“ schienen ihm keine Ausgeburten einer sinnlosen Phantasie zu sein. Trotz dieser Theilnahme für die Sache an und für sich verwahrt er sich doch jedesmal dagegen, wenn die Behauptung wieder auftaucht, daß er Saint-Simonist

gewesen sei. Er habe nie die Ehre gehabt, Mitglied dieser Verbindung oder, besser gesagt, dieser religiösen und staatlichen Familie geworden zu sein. Ungeachtet seiner persönlichen Sympathie für einzelne ihrer Mitglieder sei sein Eifer für die Sache durchaus nicht über die Grenzen hinausgegangen, in denen sich zu derselben Zeit Heine, Börne und zwanzig Andere, deren Namen in jedem Konservations-Lexicon zu finden seien, bewegt hätten. Er habe sich mit ihnen darauf beschränkt, den beredten Predigten im Saale der Rue Taitbout ziemlich häufig beizuwohnen. Es wurde Liszt sogar nachgesagt, daß er den blauen Frack der Gesellschaft getragen habe, worauf er entgegnete, daß unter seinen zahlreichen Schneider-Rechnungen keine einzige über einen solchen Anzug noch über die spätere Uniform der Mitglieder zu finden sein dürfte. Er würde sich über die Zumuthung, zu jener Verbindung gehört zu haben, gewiß nicht so erregt gezeigt haben, wenn sie nicht gerade von Heine ausgegangen wäre, von demselben Heine, der sich in dieser Angelegenheit am meisten bloßgestellt hatte; denn er war sogar später noch so weit gegangen, dem bedenklichen „père Enfantin" ein schönes Buch mit der Bitte zu widmen, „sich mit ihm durch Zeit und Raum hindurch verbinden zu dürfen". Den schließlich eingetretenen Katzenjammer wußte Heine nicht besser zu vertreiben, als indem er die Stichelreden, die er sich innerlich halten mußte, gegen Andere richtete. Die dafür von Liszt erhaltene Abfertigung verschluckte er ohne Sträuben, mochte die Pille noch so bitter sein.

Als Liszt sich aus den Banden dieser Traumgebilde befreit und das in der Wirklichkeit Erreichbare davon als einen Gewinn für sich zurückbehalten hatte, kreuzte eine neue Erscheinung seinen Weg: Paganini zog im Gefolge der

Cholera in Paris ein. Wäre er als ein einfacher Geiger gekommen, wer, außer Liszt und noch einigen anderen erkenntnißfähigen Menschenkindern, hätte sich von jenem Dämon wohl gefangen nehmen lassen? Er war jedoch von dem Nimbus des Geheimnißvollen, der über sein Leben ausgebreitet war, und von dem Reize des Absonderlichen, wie ihn seine Erscheinung ausübte, umgeben: das waren die Mittel, die noch zu seinem Spiel hinzukommen mußten, damit dieses von der Menge als außerordentlich angesehen werden konnte. Der junge Künstler, der im Hintergrunde einer Loge der Großen Oper diesem Wunderkünstler lauschte, gerieth dabei in die heftigste Spannung. Er fühlte sich zum ersten Male in seinem Leben einem Wesen gegenüber, das in der von ihm geahnten Sprache seine größtentheils schmerzlichen Gefühle auszudrücken vermochte. So hatte er gefühlt, daß man reden müsse; so hatte er aber bisher noch nie reden hören. Hier trat ihm das eigene Ideal, das er sich für die höchsten Aufgaben der ausführenden Kunst gebildet hatte, verkörpert und verwirklicht gegenüber. Hier fand er das unmeßbare Können, das auch er sich als letztes Ziel gesetzt hatte, wodurch ihm klar wurde, daß er in den letzten Jahren aufgehört hatte, ihm nachzujagen. War er auch bereits Herr über die ganze klavierspielende Welt geworden, so hatte er doch noch nicht die ihm erreichbare Herrschaft über sein Instrument erlangt, wie sie Paganini über das seinige ausübte. Er sah ihn auf einsamen und unerreichten Höhen wandeln, wohin Ungerechtigkeit und Gleichgültigkeit nicht zu dringen vermochten. „Sein Sonnenuntergang zur Grabestiefe“ brauchte von dem lästigen Schatten eines Erben seines Ruhmes nicht verdunkelt zu werden. „Auch ich bin ein Maler“ hatte einst Correggio

ausgerufen, als er zum ersten Male vor ein Gemälde von Raphael getreten war. Dies Wort verfolgte Liszt seit dem Auftreten von Paganini unaufhörlich und trieb ihn wieder an sein Klavier. Abgesehen von den vielen anderen Arbeiten in der Musik und Litteratur, übte er täglich vier bis fünf Stunden nur Terzen, Sexten, Octaven und andere Schwierigkeiten. Er konnte ohne Uebertreibung voraussagen, daß er entweder närrisch oder ein Künstler werden würde, wie die Welt ihn jetzt gebrauche. Er war in einen Zustand von Raserei gerathen, lief von rechts nach links, von links nach rechts, „wie die Schildwache beim Froste", und brauchte längere Zeit, um ruhig sein Ziel verfolgen zu können. Diese Erregung spielt noch in den glänzenden Nachruf hinein, den er Paganini einige Monate nach dessen Tode in der „Revue musicale de Paris" vom 23. August 1840 widmete. Bei aller Vorsicht, mit welcher er sich zu hüten versucht, dem Todten nichts Böses nachzusagen, drängt es ihn doch, seinem Herzen über den grenzenlosen Egoismus Luft zu machen, der die Hauptschwäche des großen Geigers gewesen war. Daß dieser durch keine Gemeinschaft des Denkens und Fühlens mit den übrigen Menschen verbunden, daß er sogar seinem eigenen Genius fremd war, hatte den noch von saint-simonistischem Geiste erfüllten Jüngling, der den Genius für nichts Anderes als die der Menschenseele ihren Gott offenbarende Priestermacht hielt, am meisten empören müssen. Nach seiner Ueberzeugung habe der Künstler, der die Kraft zur Uebernahme des von Paganini hinterlassenen künstlerischen Erbes in sich fühle, sich eine andere Aufgabe zu stellen. Er müsse die Kunst nicht als ein bequemes Mittel für egoistische Vortheile und unfruchtbare Berühmtheit, sondern als eine sympathische Macht auffassen, die die

Menschen vereint und mit einander verbindet. Er müsse das eigene Leben zu jener hohen Würde ausbilden, die dem Talent als Ideal vorschwebt. Er habe ein Lehrer für seine Kunstgenossen zu werden, indem er ihnen das Verständniß für Das zu erschließen suche, was sie sollen und was sie können. Auch habe er darnach zu streben, durch das edle Uebergewicht eines hochsinnigen Lebens sich eine segensreiche Herrschaft über die öffentliche Meinung zu erringen. Endlich müsse er in allen Gemüthern die dem Guten so nah verwandte Begeisterung für das Schöne zu entzünden und zu nähren trachten. Liszt sah mit richtigem Blicke in die Zukunft, wenn er schon im Jahre 1840 eine Umgestaltung der socialen Zustände vorhersagte und fest überzeugt war, daß *auch* der Künstler, ohne dessen Bedeutung übertreiben oder seine Mission in pomphaften Ausdrücken verkünden zu wollen, zum Mitarbeiter an diesem neuen edlen Werke ausersehen sei. Er hat dabei nicht müßig zugesehen, sondern ist selbst als muthigster und rüstigster Streiter auf dem Plane erschienen, um nach heißem Ringen die sociale Stellung der Künstler zu der ehrenvollen zu machen, die ihnen heute eingeräumt wird. Dieses war die weitere Arbeit, der er sich unterwarf, und die ihm schließlich einen anderen Platz in der Geistesgeschichte einräumte, als ihn Paganini erhalten konnte; die engere bestand in der Uebertragung einer Reihe der Paganini'schen Etüden, in denen gleichsam der Schlüssel zu der Ueberwindung dieser unerhörten Schwierigkeiten zu finden war, für das Klavier. Beim ersten Blicke auf die erste Ausgabe dieser Bearbeitungen mag es manchem Beschauer vorkommen, als habe Liszt den kühnen Springer noch überspringen wollen. Bei einem genaueren Eingehen auf die Sache stellt sich jedoch heraus, daß es sich um die

Feststellung eines künstlerischen Standpunktes gegenüber einem technischen Uebermuthe handelt. Liszt „hat sich nicht damit begnügt, die rein technische Gewandtheit, welche die Violinübung durch ein fortdauerndes Staccato (in der „vierten“ der von ihm bearbeiteten Etüden) zu erreichen sucht, auch auf dem Klaviere zu ermöglichen, sondern er benutzt diese äußere Geschicklichkeit dazu, um zu offenbaren, wie sie von einer tieferen Bedeutung werden kann, wenn sie als Mittel zur Umschreibung einer melodischen Phrase gehandhabt wird. Zu diesem Zwecke erfindet er ein ausgedehntes und verschiedenartig behandeltes Thema als melodisches Gegenstück zu der tänzelnden Staccato-Figur, welche dadurch aus der Eigenschaft eines launischen Kunststückes heraus zu dem Range eines nothwendigen Kunstmittels erhoben wird. Eine Umwandlung in ein so reiches Gebilde würde freilich die Violine nicht gestatten; aber ein Paganini hätte bei seiner Einseitigkeit wahrscheinlich auch am Klaviere von diesem Reichthum keinen Gebrauch gemacht, weil — er ihm nicht offenbar geworden wäre“. So heißt es im Vorworte zu der neuen Ausgabe, die Breitkopf und Härtel 1895 von dieser „vierten Etüde“ in ihren verschiedenen Gestaltungen zum Zwecke der Vergleichung unter einander veranstaltet haben. Was von ihr gesagt worden ist, läßt sich mit geringen Aenderungen auf die ganze Sammlung anwenden. Mit dieser Arbeit entwand sich Liszt dem dämonischen Einflusse, dem ihn Paganini unterworfen hatte, und schuf zugleich eine völlig neue Behandlung des Klaviers.

Auf der hier betretenen Bahn ging er gleich noch einen Schritt weiter, vielleicht den kühnsten, der jemals in der Geschichte der Schöpfungen für das Klavier gemacht worden ist: er übertrug für dieses die Symphonie fantastique von

Berlioz, welches Ende 1832 im Pariser Konservatorium zum ersten Male vollständig aufgeführt worden war. Dieses Werk gab das Signal zu dem erbitterten Kampfe, der in diesem Jahrhunderte auf musikalischem Gebiete geführt und zum Austrag gebracht worden ist. Die in der Litteratur begonnene Bewegung hatte alle Künstler, und besonders die Musiker, in ihren Bannkreis gezogen. Die Empfindung wollte sich nicht mehr durch die bisherigen Formen einzwängen lassen, sie wollte frei ausströmen und erfand dazu andere Gebilde, die in ihrer Art durchaus nicht formlos waren. Nur erschienen sie Denen so, die sich nicht die Mühe geben wollten, diese neuen Werke in ihrer Sonderbarkeit und ihrem Kunstreichthum vorsichtig zu prüfen. In diese Bewegung war Berlioz mit seiner außerordentlichen Phantastik eingetreten. Er hatte musikalisch aus dem „letzten" Beethoven die letzten Konsequenzen zu ziehen versucht und dabei gleich einem E. Th. A. Hoffmann die Ungebundenheit einer erträumten Welt dem entsetzten Gefühle als Nahrung dargeboten. „In dem Bestreben," schreibt Wagner, „die seltsamen Bilder seiner grausam erhitzten Phantasie aufzuzeichnen und der ungläubigen ledernen Welt seiner Pariser Umgebung genau und handgreiflich mitzutheilen, trieb Berlioz seine enorme musikalische Intelligenz bis zu einem vorher ungeahnten technischen Vermögen. Das, was er den Leuten zu sagen hatte, war so wunderlich, so ungewohnt, so gänzlich unnatürlich, daß er dies nicht so gerade heraus mit schlichten, einfachen Worten sagen konnte: er bedurfte dazu eines ungeheuren Apparates der komplicirtesten Maschinen, um mit Hülfe einer unendlich fein gegliederten und auf das Mannigfaltigste zugerichteten Mechanik Das kundzuthun, was ein einfach menschliches Organ unmöglich aus-

sprechen konnte: eben weil es etwas ganz Unmenschliches war. Wir kennen jetzt die übernatürlichsten Wunder, mit denen einst die Priesterschaft kindliche Menschen der Art täuschte, daß sie glauben mußten, irgend ein lieber Gott gebe sie ihnen kund. Nichts als die Mechanik hat von je diese täuschenden Wunder gewirkt. So wird auch heutzutage das Uebernatürliche, eben weil es das Unnatürliche ist, dem verblüfften Publikum nur durch die Wunder der Mechanik vorgeführt, und ein solches Wunder ist in Wahrheit das Berlioz'sche Orchester." Und dieses Orchester verstand Liszt mit Fleiß und Begeisterung so auf das Klavier zu übertragen, daß diese Arbeit „wie ein Originalwerk, ein Resumé seiner tiefen Studien, als praktische Klavierschule im Partiturspiel angesehen werden muß. Diese Kunst des Vortrags, so ganz verschieden von dem Detailspiel des Virtuosen, die vielfältige Art des Anschlages, den sie erfordert, der wirksame Gebrauch des Pedals, das deutliche Verflechten der einzelnen Stimmen, das Zusammenfassen der Massen, kurz, die Kenntniß der Mittel und der vielen Geheimnisse, die das Pianoforte noch verbirgt — kann nur Sache eines Meisters und Genies des Vortrages sein, als welches Liszt von allen ausgezeichnet wird. Dann aber kann sich der Klavierauszug ungescheut neben der Orchesteraufführung selbst hören lassen". So urtheilt Robert Schumann über diese Wunderarbeit, die es ihm ermöglicht hatte, einen tiefen Einblick in die Berlioz'sche Komposition zu thun, ohne die Partitur selbst dabei zur Hand zu haben. Damit allein war ja schon ohne weitere Erörterung der beste Maßstab für die richtige und völlige Werthschätzung der Liszt'schen Arbeit geliefert worden. Durch sie war jener zu einem warmen Verehrer des französischen Meisters geworden und

hatte ihn öffentlich in freimüthiger Art gegen die ungerechten Angriffe des als Gelehrten nennenswerthen, als Kritiker unbedeutenden Fétis in Schutz genommen. In einer gründlichen Untersuchung macht er seinen Lesern alle harmonischen und melodischen Vorzüge und Schwächen dieser neuen Erscheinung begreiflich. Noch heute kann seine Erörterung der Symphonie fantastique als ein Muster für die kritische Behandlung eines unbekannten Kunstwerkes der Beachtung und Nachahmung dringend empfohlen werden. Schumann war völlig der Absicht des Komponisten nachgegangen und war von ihr, trotzdem ihm in der Ausführung auch viele Absonderlichkeiten mißfallen hatten, doch sympathisch berührt worden. Auch hatte ihn der starke musikalische Geist, den Berlioz besaß, über diesen Verirrungen nicht so hart zu Gericht sitzen lassen, wie es Wagner thun mußte, der alle alten und neuen Erscheinungen auf musikalischem und geistigem Gebiete an der Hand seiner großartigen Idee von der Errettung der Musik aus den Banden des Unnatürlichen zu prüfen hatte. Er durfte sich nicht mit der ganzen Richtung des Zeitgeistes, „der ein Dies irae als Burleske duldet", zufrieden geben und darin einen Trost suchen, daß sich die Poesie, auf einige Augenblicke in der Ewigkeit, die Maske der Ironie vorgebunden habe, um ihr Schmerzensgesicht nicht sehen zu lassen; denn er besaß selbst die freundliche Hand des Genius, die Schumann erhoffte, damit sie jene Maske der Poesie wieder abbinden möchte. Daß die vielumstrittene Erscheinung eines Berlioz auf den zwanzigjährigen Liszt viel eindringlicher, berauschender gewirkt hatte, geht schon aus der liebevollen Mühe hervor, die er sich mit der genannten Uebertragung gegeben hat. Nur um ein Lehrmittel für eine andere Gestaltung des Partitur-

spielens zu rechtfertigen, hatte er sich dieser gewaltigen Arbeit nicht unterzogen, wenn er auch in Wirklichkeit ein vollendetes Mittel jener Art damit geschaffen hat. Sein ganzes künstlerisches Denken und Empfinden war auf einer Stufe angelangt, wo es die Erweiterung der bisherigen Formen herbeisehnte. Die Werke der Vergangenheit hatte er sich vollkommen zu eigen gemacht; was aus ihnen zu lernen gewesen war, hatte er gelernt. Um ihn herum gährte es auf allen geistigen Gebieten. Er fühlte, daß auch in der musikalischen Kunst von einem Stillstande keine Rede sein konnte, daß auch hier sich neue Kräfte zu regen begannen. Ueber seine eigene Bethätigung in der Entfaltung neuer Reichthümer war er noch zu keinem klaren Empfinden gelangt, wenn ihm auch wohl die Umrisse seiner späteren Schöpfungen schon vorschwebten. Kann es daher Wunder nehmen, wenn er von dem Geiste eines Berlioz gewaltig ergriffen wurde und sich ohne besondere kritische Grübelei den schauerlichen Reizen dieser sonderbaren Phantastik mit jugendlicher Begeisterung hingab? Was ihn noch in ganz besonderem Grade zu diesem Vertreter einer neuen Kunstgattung hindrängte, war die Verurtheilung, die dessen Streben in der Kunstwelt fand. Hier bot sich ihm daher zum ersten Male die Gelegenheit, mit opferfreudigem Muthe für die Unterdrückung und Anfeindung eines Genossen einzutreten und gegen die in der Kunst herrschende und verderblich wirkende Verkennung einer anderen Schöpfungsart anzukämpfen, eine Thätigkeit, die sein ganzes Leben mit dem Ruhme der Aufopferung, Selbstlosigkeit und Selbstentäußerung geschmückt hat. Als er in Weimar den festen Punkt zur Vertheidigung seiner künstlerischen Ueberzeugungen gefunden hatte, holte er Berlioz nach Deutschland und setzte

eine Anerkennung für den französischen Meister durch, die in den letzten Jahrzehnten die schönsten Früchte getragen hat, die sich freilich um so leichter erhalten und weiterentwickeln konnte, als Berlioz im Verlaufe seiner Schöpfungen eine wunderbare Abklärung durchgemacht hat, eine Abklärung, die ihn sogar ein Werk wie „Die Einnahme Trojas" schaffen ließ. Darin entfaltete er eine Schönheit der melodischen Gebilde, die sich nur wenig von den Formen der „klassischen" Melodie unterschied, dafür aber auch kaum an den phantastischen Schöpfer der phantastischen Symphonie erinnerte. Um sein Eintreten für Berlioz abzuschließen, schrieb Liszt 1855 das Buch „Berlioz und seine Harold-Symphonie", worin er die Stellung seines Schützlings in der Kunstgeschichte erörtert und vertheidigt und zugleich den Gewinn angiebt, den er für sich aus der Bekanntschaft mit dessen Werken gezogen hat. Gewisse Aehnlichkeiten mit ihnen in der äußeren Gestaltung, wenn auch auf ganz anderen Voraussetzungen beruhend, werden später bei der Betrachtung der „Symphonischen Dichtungen" hervortreten.

Es war Zeit, daß der sich überstürzenden Entwickelung, in der das geistige Leben Liszt's bis hierher verlaufen war, ein Halt geboten wurde. Selbst ein ringender Dämon, war er rings umher von treibenden Dämonen umgeben gewesen. Die litterarische und socialistische Strömung, die unheimliche Gewalt eines Paganini in technischer und seelischer Beziehung, die überreizte Phantasie eines Berlioz mußten dem Laufe der Kräfte des ins Ungewisse strebenden Liszt alle Zügel entreißen und ihn auf Bahnen treiben, die den Schwingen seines Genius keine sichere Entfaltung gewährt haben würden. Nun war geräuschlos und in aller Stille ein junger Pole nach Paris gekommen, um „vorüber-

gehend", wie er selbst sagte, hier einige Koncerte zu geben. Die Revolution hatte ihn von Warschau aus auf die Wanderschaft geführt. Die Anerkennung, die das gerade jetzt zerstreute und doch sonst so verständnißvolle Wiener Publikum ihm vorenthalten hatte, hoffte er in London zu finden, während er auf Paris nur geringe Hoffnungen setzte und deshalb seinen dortigen Aufenthalt demgemäß einschränken wollte. Er ahnte nicht, was es ihm werden sollte: die künstlerische und menschliche Heimath. Mit seinen beiden ersten Konzerten hatte er sich nicht ganz Paris erobert, dazu war er viel zu einfach und bescheiden aufgetreten; wohl aber hatte er die elegante Gesellschaft und die junge Künstlerwelt an sich gefesselt. Auch waren nach der für Polen entscheidenden Schlacht von Ostrolenka und den unglücklichen Ereignissen, die ihr gefolgt waren, die Trümmer der polnischen Aristokratie nach Paris geflüchtet, wo sie eine Colonie gegründet hatten, in welcher die edelsten Vertreter dieser Nation eine sichere und behagliche Zufluchtsstätte finden konnten. Es war selbstverständlich, daß der ausdruckvollste Schöpfer des polnischen Seelenlebens, der zugleich durch seine Werke der erfolgreichste Vorkämpfer für die geistigen Reichthümer seines Volkes geworden ist, von seinen Landsleuten mit offenen Armen empfangen wurde. Chopin war trotz seiner Jugend schon in seinen ersten Schöpfungen als fertiger, völlig abgeschlossener Künstler in die glänzenden Kreise musikalischer Meister eingetreten. „Er hat ein einziges Instrument die Sprache des Unendlichen reden lassen. Er hat oft in zehn Zeilen, die ein Kind spielen könnte, Gedichte von einer unendlichen Erhabenheit, Dramen von einer beispiellosen Kraft des Ausdrucks zusammenfassen können. Er hat niemals großer

äußerer Mittel bedurft, um seinen Genius zu Worte kommen zu lassen.“ Freilich war die Zeit nicht reif genug, um diesen Letzteren in seiner vollen Bedeutung zu erkennen. Damit seine Werke einem größeren Kreise zugänglich werden konnten, bedurfte es, wie George Sand auch richtig herausgefühlt hat, großer Fortschritte im Geschmack und in der künstlerischen Einsicht. Liszt brachte ihm sofort eine „intuitive Bewunderung“ entgegen. Hier sah er die Vollkommenheit in den kleinsten Formen und diese Form ausgefüllt von der tiefsten Empfindung. Er sah die höchsten künstlerischen Bestrebungen in völliger Klarheit und Reinheit offenbart. Da war nichts Phantastisches und doch so unendlich viel Phantasie; da war nichts Himmelstürmendes und doch der *blaue* Himmel selbst, an dem die trüben Wolken vorübergezogen waren. Die Zartheit seines Körpers entsprach bei Chopin völlig der ebenso zarten Seele, und diese seltene Vereinigung barg die edelste Harmonie der Empfindungen. Trotz der großen Verschiedenheit zwischen Chopin und Liszt wurden Beide zu einander hingezogen und durch das Band einer innigen und ununterbrochenen Freundschaft verbunden. In dem wundervollen Buche, das der Letztere nach dem Tode des Ersteren als Abschiedsgruß verfaßte, sind alle die geheimen Fäden enthüllt, aus denen jenes Band gewebt war. Was auch fleißige Forschung über das Leben und Wirken Chopin's später hervorgebracht hat, eine künstlerische Leistung, wie sie das Liszt'sche Buch darbietet, ist nicht wieder geschaffen worden. In ihm hat die wärmste Freundschaft die Feder geführt und die geheimsten Regungen des Künstlers in den innersten Falten seiner Seele nachzufühlen und zu enthüllen gewußt. Wie hat Liszt den Zauber zu schildern verstanden, der in dem Zimmer der Chaussée

d'Antin, wo Chopin wohnte, verbreitet war! In der Mitte stand der Pleyel'sche Flügel, an welchem einige Kerzen brannten, die einzige Beleuchtung des Zimmers. Das Aufflackern der Flammen des Kaminfeuers ließ erkennen, daß nur ein einziges Bild die Wände schmückte, das eines sympathischen und bewundernden Freundes, der kein Anderer als Liszt selbst war. Dasselbe Feuer ließ zuweilen im Spiegel das schöne Oval und die Seidenlocken der Gräfin d'Agoult erstrahlen. „Heine, der trübsinnigste aller Humoristen, lauschte mit dem Antheil eines Landsmannes Chopin's Erzählungen über das geheimnißvolle Land, in dem auch seine ätherische Phantasie gern verweilte, und dessen liebliche Gefilde sie durchstreift hatte." Neben Heine saß Meyerbeer, „der Urheber harmonischer Cyklopenbauten, der stunden*lang* mit Wohlgefallen dem leichten Spiel der Chopin'schen Arabesken folgen konnte". Etwas entfernter saß Adolf Nourrit, der als ascetischer Katholik „mit der Inbrunst eines mittelalterlichen Meisters von einer Zukunft der Kunst träumte, die das Schöne in all' seiner Reinheit wiedergestalten und verherrlichen sollte. Eugène Delacroix, der Rubens der damaligen romantischen Schule, stand verwundert und in sich gekehrt vor den Erscheinungen, welche die Luft ringsum erfüllten, und deren leise Berührung man zu spüren vermeinte. Mit finster schweigendem Ernst und marmorner Bewegungslosigkeit hörte der bejahrte Niemcewicz seinen eigenen „historischen Gesängen" zu, die Chopin für ihn, den zurückgebliebenen Zeugen einer vergangenen Zeit, mit dramatischem Leben beseelte". Noch werden Mickiewicz, „der Dante des Nordens", und George Sand genannt, „deren energische Persönlichkeit und zaubermächtiges Wesen der schwachen und zarten Natur Chopin's eine Bewunderung

einflößte, die ihn verzehrte — gleichwie zu feuriger Wein das zerbrechliche Gefäß zerstört, darin er aufbewahrt wird". Die Anführung dieser Schilderung von einem jener Pariser Kreise soll nicht abgeschlossen werden, ohne der Worte zu gedenken, mit denen sie Liszt selbst beendigt hat. „Wenn aber unter den Menschen, die diese Gruppe bildeten, von denen jeder Einzelne die Aufmerksamkeit Vieler auf sich zog und in seinem Gewissen den Sporn großer Verantwortung trug, Einer ist, der diese Ausstrahlungen verwandter Geister vor Vergessenheit bewahrte, der, alles Unreine aus seinem Gedächtnisse verbannend, der Kunst nur das unberührte Erbtheil seiner heiligsten Empfindungen hinterließ, so erkennen wir in ihm einen jener Auserwählten, deren Existenz die Volkspoesie durch den Glauben an gute Geister bestätigt. Beugen wir uns denn vor Allen, die mit dem mystischen Siegel gezeichnet sind; aber bringen wir vornehmlich Denen unsere Liebe und Verehrung dar, die wie Chopin ihre Ueberlegenheit nur dazu anwandten, den schönsten Empfindungen Leben und Ausdruck zu verleihen!" Die nächste Folge des Umganges mit Chopin war, daß Liszt selbst dessen Werke zu spielen anfing und darin die Aehnlichkeit mit dem Chopin'schen Spiel so weit erreichte, daß im Dunklen nicht unterschieden werden konnte, wer von den beiden Meistern am Instrumente saß. Doch war ihm keineswegs an einer sklavischen Nachahmung etwas gelegen. Er ging besonders in den Sachen weiter, in denen der Chopin'sche Geist über die Kraft der ausführenden Hände hinausgegangen war. Das waren die Etüden, die Liszt so spielte, daß Chopin selbst den Wunsch äußerte: „ich möchte ihm die Art und Weise, wie er meine Etüden spielt, rauben können". Auch erwiderte er, wenn ihm

Jemand sagte, daß Niemand seine Sachen so schön spielen könne wie er selbst: „Liszt kann es“. Liszt konnte noch viel mehr; denn er war der Einzige, der ihm auf seinen Wegen des Schaffens folgen konnte. Die beiden Polonaisen und die Mazurka, die Liszt später schuf, waren gleichsam Erinnerungen an die Chopin'sche Muse und bekundeten ein Verständniß für diese, wie es nur einem ebenbürtigen Genius vorbehalten bleibt. Hat doch die Menschheit das Beste, was sie von ihren großen Meistern weiß, wiederum von Meistern gelernt! Nur die Meister haben das Wesen der anderen in ihrer vollen Tiefe zu erfassen und zu offenbaren verstanden, nicht die Kunstgelehrten, die in ihrer richterlichen Würde glauben Gesetze geben zu können, wo sie doch nur zu Dienern der Gesetze bestellt sind, die von den *Künstlern* gegeben werden. Wer die Geschichte einer Kunst kennen lernen will, wende sich an jene Gelehrten; wer die Geheimnisse der künstlerischen Schöpfungen gelüftet haben will, lasse sich darin von Künstlern unterweisen, die ihr Wissen aus der Natur der Kunst selbst geschöpft haben und es der Menschheit nicht vorenthalten wollen.

Um eine deutliche Vorstellung davon geben zu können, in welcher Weise sich Liszt und Chopin in ihren Schöpfungen gegenseitig beeinflußt haben, müßte eine ganze Abhandlung über den Styl eines Jeden und die durch ihr Ineinanderleben erwirkten Umgestaltungen abgefaßt werden. Natürlich beschränkten sich diese, wie es bei selbstständigen Künstlern nicht anders sein kann, nur auf die Ausführung im Einzelnen, besonders auf die Gestalt der Verzierungen. Diese hatten schon Bach und Beethoven der Willkür der ausübenden Künstler entrissen, die sich nicht immer vor geschmacklosen Ueberladungen gehütet hatten und auch heute noch in diesen

Fehler verfallen. Liszt kannte die Behandlung der Verzierungen sehr genau, da er die Werke der beiden genannten Vorgänger bis ins Kleinste durchgearbeitet hatte. Sodann hatte er auch durch seine Improvisationen in der Oeffentlichkeit eine besondere Fähigkeit in der Anwendung und kunstvollen Gestaltung dieses nicht immer unnützen Beiwerkes erlangt. Gerade beim Improvisiren müssen sehr häufig kleine Arabesken und Fiorituren die strenge Folge der Gedanken ersetzen, die sich in der Schnelligkeit des Augenblicks nicht immer regelrecht aneinanderfügen lassen. Bei seinen Kompositionen erhielten sie freilich eine bedeutungsvollere Ausprägung. Hier müssen sie zur Ausschmückung und auch zur Bestimmung des Ausdrucks der melodischen Linien dienen und erscheinen daher in sorgfältig abgerundeter Gestalt, die theils harmonisch, theils thematisch begründet ist. Denselben Weg hatte Chopin eingeschlagen, wie er es am deutlichsten gleich in seinem ersten Klavier-Konzerte, namentlich im Adagio, gezeigt hat. Den Charakter der Ausführung dieser Verzierungen haben beide Meister mit „grazioso" und „leggierissimo" angegeben. Die letztere Bezeichnung ist die auch in der Gegenwart besonders vernachlässigte, woran die Furcht vor der Uebertretung der „klassischen" Gebote die Schuld trägt. Vergessen wird dabei, daß Beethoven sie in seinen Werken sehr häufig für das leichte, ungebundene Legato im vollsten Gegensatze zu dem mit „legatissimo" bezeichneten vollen und strengsten Legato vorgeschrieben hat. Die gewissenhafte Ausführung dieses „leggierissimo" thut den Forderungen eines großen Styles in der Ausführung durchaus keinen Eintrag: bekunden doch die Denkmäler der Baukunst, die durch ihre erhabene Größe den gewaltigsten Eindruck hervorrufen, die peinlichste Sorg-

falt in der Leichtigkeit der kleinsten Ausschmückungen. Warum sollte unter derselben Beobachtung wohl die Architektonik eines Klavier-Vortrages, wovon nicht mit Unrecht gesprochen wird, leiden müssen? Liszt spielte mit großer Vorliebe zur Verdeutlichung dieser Vorschrift die Arabesken bei der Wiederkehr der Hauptmelodie in jenem Chopin'schen Adagio und die abwärtsrollenden Läufe im ersten Satze des Es dur-Konzerts von Beethoven, als Muster für eine graziöse Leichtigkeit im Anschlage, der „den Klavierbauer zur Geltung kommen lassen müsse". Diese Spielweise, die in ihrer Verwendung als die Erfindung Liszt's bezeichnet werden muß, hat zwei Vortheile in ihrem Gefolge gehabt: einmal die lebendigere Gestaltung des Vortrages klassischer Werke, die durch eine sogenannte Tradition der Verknöcherung *geweiht* werden sollten; sodann die Vervollkommnung der Klaviere, da deren Erbauer fortan ihre Instrumente den Anforderungen der Liszt'schen Vielseitigkeit im Anschlage dienstbar zu machen strebten und daher auch auf fortwährende Fortschritte bedacht waren. Viel mehr als im Spiele suchte Liszt in seinen Kompositionen Chopin'schen Geist walten zu lassen: nicht, als ob er seinen Freund hätte in dessen Schöpfungen nachahmen wollen; aber das poetische Element, das diese durchströmte, trieb ihn dazu an, nun auch seine eigenen Empfindungen in ähnlicher Weise walten zu lassen. Er schuf die „Apparitions", drei Stücke, die in ihrer ursprünglichen Gestalt erhalten geblieben sind. Ob ihn das Gedicht von Lamartine „Apparition", in welchem das Licht des Mondes dem Dichter die Gestalt der verstorbenen Geliebten aus dem Grabe hervorzaubert, beeinflußt hat, dieselbe Benennung anzuwenden? Einer traurigen Stimmung verdanken die drei Stücke ihre Entstehung nicht. Aber „Er-

scheinungen", traumhafte Gestalten treiben hier ihr Wesen. Eine „Erscheinung" ist immer etwas Angedeutetes, nichts Greifbares; und doch kann sie die Sinne mehr erregen als die faßliche Wirklichkeit. Dies Losgelöstsein aus abgegrenzten Verhältnissen bildet das Wesen der „Erscheinung". In diesem Sinne wollen die Liszt'schen „Apparitions" aufgefaßt, verstanden und dann geschätzt werden. Die Themen treten nicht gleich bestimmt auf. Sie sind lose nebeneinandergestellt, nur durch feine harmonische Vermittelungen mit einander verbunden. Gerade der harmonische Reichthum, der Liszt zu Gebote stand, offenbart sich schon in diesen ersten Arbeiten. In der Melodie entbehren sie noch des späteren großen Zuges, müssen es aber auch, da die Stimmungen zu keinem bestimmten Ausdrucke gelangen sollen. Die Perle der kleinen Sammlung ist die dritte Nummer, die neben einem eigenen leidenschaftlichen Thema einen Walzer von Franz Schubert enthält. Diesen hat Liszt später in anderer Bearbeitung seinen Soirées de Vienne wiederum eingereiht. In den „Apparitions" wird er freier, phantastischer behandelt und mit dem eigenen Thema in den anmuthigsten Arabesken verbunden. Die kühnsten und doch streng gefügten Modulationen verleihen dem Walzer einen veränderten Glanz. Von köstlichem Humor ist der plötzliche Uebergang zu einem ernsten Kirchenton. Erblickt er die Geliebte in andächtigem Gebet beim Vorüberziehen einer Prozession niedergesunken? oder lacht den ehrwürdigen Chorherren beim Anblicke der schönen Gestalt das Herz im Leibe, und werden ihre Mienen auf eine flüchtige Sekunde hin von weltlichen Gedanken erhellt? Sie sind vorübergezogen, und die Blicke der Beiden begegnen sich in seligster Freude, bis die „Erscheinung" langsam ver-

schwindet, und nur ein entferntes Erklingen des Walzer-Rhythmus an die hinterbliebene angenehme Empfindung erinnert. Eine gründliche Erörterung dieser einen Bearbeitung würde für die Entwickelung der Musik den reichsten Gewinn bringen; denn diese dritte „Apparition" wird daraus als ein Spiegelbild der damaligen Zeit hervorgehen. Sie zeigt schon andeutungsweise die fernere Gestaltung der Formen, nicht nach Gesetzen, deren strenge Befolgung oft nur dazu gedient hat, den Mangel an Inhalt zu verhüllen, sondern nach den verschiedenen Veränderungen des Charakters, denen das Thema unterworfen werden kann, ohne seinen ursprünglichen Gehalt zu zerstören. Dann wird die inhaltvolle Behandlung des Figurenwerkes als ein Fortschritt gegenüber dem äußerlichen Getändel mit oberflächlichen Passagen erscheinen. Jedoch gewährt eine solche Forschung nicht allein Lichtblicke auf die musikalische Form, sondern auch auf das Walten des Geistes, der aus diesen Tönen spricht. Die Schwingungen der damaligen Geistesbewegung lassen ihre Kreise hier hinein ziehen, und ein feinfühliger Beobachter könnte sie leicht verdeutlichen. Dazu müßte freilich die Aesthetik ganz andere Fortschritte machen und sich der Musik gegenüber lebensfähiger erweisen, als sie es bisher gethan hat.

Aus den hier gemachten Andeutungen über diese musikalischen Gedichte, wie sie wohl genannt werden dürfen, läßt sich erkennen, daß Liszt anfing, selbstständig und selbstschöpferisch einherzuschreiten. Die Vorbereitung war beendet worden, die Entwickelung des Schöpfers hatte begonnen. Zeigte sich auch die ihm eigenthümliche Kraft erst im Geringeren, so sollte sie sich doch bald entschiedener herausbilden und zu Höherem aufsteigen. Den bestimmten Ausgangs-

punkt hatte er gefunden, sowie er auch das zu erstrebende Ziel klar erkannt hatte. Es galt daher, die geistigen Anschauungen zu läutern, die eingeborenen Fähigkeiten gesetzmäßig zu entfalten und unverdrossen mit Bewußtsein auf der langausgedehnten Bahn vorwärts zu schreiten. Diese Entwickelung vollzieht sich bei einem jeden Genius; denn es ist jeder zunächst erst ein Ergebniß seiner Zeit. Erst nachdem er diese überwunden, schreitet er über sie hinaus. Ob dies schnell oder langsam geschieht, ob dabei noch viele Ablenkungen erfolgen oder nicht, ist für die Werthschätzung der vollendeten Werke und damit für die der ganzen schöpferischen Persönlichkeit völlig gleichgültig: an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen!

Von den Mächten, die einen erkennbaren und bleibenden Einfluß auf Liszt ausgeübt haben, sind bisher drei genannt worden: der Saint Simonismus, das Paganini'sche Geigenspiel und die Chopin'sche Kunst. Sie hatten ihm geistig und künstlerisch die Anregungen geboten, deren der Mensch in der Zeit seiner Entwickelung bedarf. An diese trat nun die gefährlichste Wandlung heran: der Ausgleichsversuch zwischen dem in der Kindheit willenlos aufgenommenen Kirchenglauben und den Lehren der Erkenntniß. Die Entscheidung dieses für jeden Menschen ebenso wichtigen als verhängnißvollen Kampfes bedingt oft die ganze weitere Gestaltung des menschlichen Daseins und die Stellung des Einzelnen zu der staatlichen und kirchlichen Gemeinschaft. Wie gefahrbringend kann in einer solchen unsicheren Verfassung dem Menschen das Hinzutreten und Eingreifen einer ausgearteten Erscheinung werden! Die helfende Hand einer in sich abgeschlossenen Persönlichkeit dagegen wird hier unendlichen Segen stiften. Sie wurde Liszt von dem merk-

würdigen Abbé Lamennais entgegengestreckt. Der äußere Anschein stempelte ihn durchaus nicht zu einer solchen Persönlichkeit. Seinen ersten Schriften über Staat und Religion nach wurde er für den Retter der katholischen Welt gehalten, die noch unter dem Atheismus des vorigen Jahrhunderts und unter der Gleichgültigkeit in religiösen Fragen während der Restaurationszeit zu leiden hatte. Die Kirche selbst setzte anfangs die allergrößten Hoffnungen auf ihn, die er jedoch durch seine Forderungen einer Wiedergeburt der Kirche völlig zu nichte machte. Davon will diese nie etwas wissen. Er wurde für abtrünnig gehalten, wenn er auch nie, wie Heine von ihm behauptet, die Jakobinermütze hat aufs Kreuz pflanzen wollen; aber die von Rom aus geleitete Welt konnte und wollte *nicht* einsehen, daß Lamennais in allen seinen Schriften immer auf ein und dasselbe Ziel losgesteuert war. Nur die Wege, auf denen er es erreichen wollte, liefen nach entgegengesetzten Seiten auseinander; denn da er auf dem einen keinen Schritt weiter kommen konnte, mußte er einen anderen einschlagen. Er sah in dieser religiös gleichgültigen, materiell selbstsüchtigen und verdorbenen Gesellschaft einen Leichnam, dem er mit allen seinen Kräften ein ganz neues Leben einzuhauchen bestrebt war. Sobald der Körper wieder erweckt war, sollte er auch moralisch und geistig aufgerichtet werden. Dazu glaubte er anfangs die Regierungen anrufen zu können. Als er sie jedoch in ihrem damaligen Zustande zu einem solchen Rettungswerke für ganz untauglich erkannt hatte, suchte er sein Heil in dem Oberhaupte der Kirche, dem er alle mögliche Gewalt zum Wohle der Menschheit eingeräumt wissen wollte. Diese erneuerte Erweiterung seiner Herrschaft wäre dem Heiligen Stuhle in Rom sehr gelegen

gekommen, wenn er sie auch niemals in dem von Lamennais geforderten Sinne ausgeübt haben würde. Als dieser nun noch einen kühnen Schritt weiter zu thun und mit Vorschlägen für nothwendige Verbesserungen in der Ausübnng der kirchlichen Gewalt hervorzutreten wagte, da verwandelte sich sofort die liebevolle Theilnahme in den glühendsten Haß. Man blieb in Rom unbeweglicher als der Felsen, vor dem das Volk in der Wüste verschmachtete. Trotzdem verzweifelte Lamennais an seiner guten Sache nicht. Er hatte unter der verfaulten Oberfläche einen reichen Gährungsstoff und reine Strömungen entdeckt. Was er früher unter falschen Voraussetzungen von oben hatte beginnen wollen, das fing er jetzt unten bei den unverdorbenen Elementen des Volkes an: hier setzte er den Hebel für sein Erneuerungswerk an. Er war kein Anderer geworden, er hatte nur die Verhältnisse mit offeneren Augen anschauen gelernt. Darin lag der Unterschied für sein Verhalten begründet. Trotz der unglaublichen Verhetzung von Seiten des römischen Stuhles gegen ihn blieb er diesem in Glaubenssachen immer unterworfen und anhänglich. Der beispiellose Muth und die bis in die Tiefe des christlichen Glaubens dringende Erkenntniß des deutschen Reformators fehlten ihm. Ein Theil von dessen Milde war freilich auf ihn übergegangen; denn auch sein Wahlspruch hieß „bekämpfen und dann verzeihen; bekämpfen bis aufs Aeußerste, jedoch ohne Haß". Mit den geläuterten Anschauungen in religiösen Fragen verband Lamennais auch sehr fruchtbringende Ansichten über die Kunst. Natürlich erscheint sie ihm in erster Linie kirchlich, wie er Welt und Menschheit in diesem Sinne durchdringt. Daher kümmerte er sich auch weniger um den Endzweck der Kunst selbst als um ihre Wirkung auf die

Menschen und die Vervollkommnung, die sie in diesen hervorbringen könne. Ihre Fortschritte erscheinen ihm unendlich und schrankenlos. Nur muß die Kunst jedesmal eine einmal durchlaufene Bahn verlassen und „durch einen vollkommeneren Typus des Wahren und des Guten einen vollkommeneren Typus des Schönen entdecken“: ein Satz, der viel tiefsinniger als die Lehre vom „Musikalisch-Schönen“ ist, durch die der Musik unnatürliche Grenzen gesteckt werden sollten. Unter der verständigen Leitung dieses „Savonarola jener Zeit“ konnte Liszt in eine ideale Auffassung der Religion tiefer eindringen und auch ihre ihm bisher fremd gebliebene Verschiedenheit von der Kirche im hierarchischen Sinne verstehen lernen. Die große Idee seines Lehrers von der Durchdringung aller Lebensfasern mit religiösem Geiste traf mit den noch unentwickelten Empfindungen, die Liszt selbst schon darüber gehegt hatte, zusammen. Er fand darin den festen Pol für die widerstreitenden Anschauungen von der Religion und dem Leben. In Lamennais sah er den Märtyrer der edelsten Ueberzeugung und verehrte ihn wie einen Heiligen. Das Benehmen der römischen Kirche gegen seinen Meister empörte ihn aufs Tiefste, und diese Verstimmung hallte noch lange in ihm nach. Die einst großartige und theilweise auch wohlthätige geistige Macht des Mittelalters mußte er jetzt dem geknickten Rohre und dem verglimmenden Dochte vergleichen. Die katholische Kirche sah er nur damit beschäftigt, ihre todten Buchstaben zu sammeln und ihre Hinfälligkeit im Wohlleben zu fristen. Wo sie segnend aufrichten sollte, kannte sie nur Bann und Fluch und war ohne alles Mitgefühl für das tiefe Sehnen, von dem jetzt das junge Geschlecht verzehrt wurde. So konnte sie in ihrer Gesunkenheit auf die Achtung und Liebe

der Gegenwart keinen Anspruch mehr erheben. Darum sagte er ihr vorher, daß sie dazu bestimmt sei, „erschöpft und verlassen unterzugehen", wobei er in seiner jugendlichen Schwärmerei die gefährliche und bisher unbesiegbar gebliebene Macht dieser Institution noch völlig verkannte. Eine der Lamennais'schen Lehren sollte für Liszt besonders segensreich werden, da er sie redlich befolgte: die vom Willen des Einzelnen. Ein jeder Mensch, so lautete sie, komme einmal in ein Alter, wo er sich entscheiden müsse. Später unterliege er dem Joche des Schicksals, das er sich selbst geschaffen. Er seufze in dem Grabe, das er sich selbst gegraben, ohne den Stein davon wegwälzen zu können. Was in ihm am schnellsten verbraucht werde, sei der Wille. Darum müsse er einmal ernstlich wollen und seinem schwankenden Leben einen festen Halt gewähren, damit es nicht von einem jeden Windstoß wie ein vertrocknetes Laub umhergeweht werde. Die Zeit nach der Juli-Revolution war wohl dazu angethan, diese Lehre laut verkündigt zu bekommen; denn ein fester Wille war damals nur in Wenigen vorhanden. Liszt durfte in Lamennais seinen väterlichen Freund verehren. Sie kamen nicht nur häufig persönlich zusammen, sondern standen auch in lebhaftem Briefwechsel mit einander, wovon noch einige Briefe erhalten sind. Der jüngere von Beiden hat die Welt mit den Augen des älteren betrachten gelernt, wenn er diesem berichtet, daß den Menschen durchaus höhere und edlere Empfindungen fehlen, und daß sie ihre Interessen nur in kleinlicher Weise verfolgen, wobei sie in Worten und Thaten nicht einmal ganz aufrichtig bleiben. Von seinen musikalischen Arbeiten giebt er ihm genauen Bericht. Er hat ein instrumentales „De profundis" im gregorianischen Styl komponirt

und darin den Sprechton der Psalmodie festgehalten, womit er sein Gefallen daran gewonnen haben möchte. Ein anderes Mal berichtet er ihm über einen Chor „le fer est dur, frappons“, den er nach einer Dichtung von Lamennais „les Forgerons“ komponirt hat, und den er gern in Paris aufgeführt wissen möchte; aber nur unter seiner eigenen Leitung, da die dortigen Chor-Verhältnisse sich in einer traurigen Verfassung befänden. Bei dieser Gelegenheit erinnert er Lamennais daran, drei andere Chöre ähnlicher Art zu dichten, und wird sich glücklich schätzen, auch diese in Musik setzen zu dürfen.

Trotz aller Spöttereien, mit denen Heine sich an Liszt zu reiben sucht, muß jener doch zugestehen, daß das unermüdliche Lechzen nach Licht und Gottheit, von dem dieser erfüllt ist, immer lobenswerth bleibt und von seinem Sinn für das Heilige, für das Religiöse zeuge. Daß Liszt noch viel mehr Interessen verfolgte, daß er alle menschlichen Regungen und Aeußerungen in den Kreis seiner Erkenntnisse zog, um sein ganzes Menschenthum vollendet auszubilden, das wollte Heine nicht sehen. In der Erweiterung der politischen und socialen Ansichten hatte Liszt in diesen Jahren große Fortschritte gemacht, was ihm nicht leicht geworden war. Während sein geistiger Verkehr ihn zum Theil mit Männern von ausgesprochen demokratischen Tendenzen in die nächsten Beziehungen brachte, so führten ihn seine künstlerischen Verbindungen in die Häuser des alten legitimistischen Adels, der sich von den verschwommenen Volksbeglückungsspielen eines Louis Philippe verächtlich abgewandt hatte. Zwischen jenen schroffen Gegensätzen mit Geschick einherzuwandern, setzte theils schon eine große Formenkenntniß voraus, erweiterte sie aber auch fortwährend.

Durch diese glückliche Verbindung mit allen Kreisen der Gesellschaft erlangte Liszt die unvergleichliche Gewandtheit im gesellschaftlichen Verkehr und die Ueberwindung der ihm sich nur allzu häufig in den Weg stellenden Schwierigkeiten des täglichen Lebens. Die Vervollkommnung seiner Herrschaft über das ihm als Ausdrucksmittel dienende Instrument hatte er unaufhörlich fortgesetzt. Jedes neue Auftreten zeigte ihn in einem neuen Lichte. Das musikalische Paris, das ihn nun schon zehn Jahre lang kannte, kam aus dem Staunen nicht heraus. Es war ihm mit Enthusiasmus treu geblieben, auch als er es gezwungen hatte, in ihm nicht mehr den verheißungsvollen Knaben, sondern den ausgereiften Künstler zu bewundern und anzuerkennen. Die Presse machte es sich nicht so leicht wie heutzutage, daß sie einfach ihr Gefallen oder Nichtgefallen an den Leistungen eines ausübenden Künstlers verzeichnet und den Mangel an wirklichem Urtheil mit ein paar guten oder schlechten Witzen zu verbergen trachtet; sondern sie versuchte ernstlich die Ursachen zu erforschen, durch die Liszt jene unglaublichen und dem heutigen Geschlechte unbegreiflichen Wirkungen hervorzubringen verstand, und auf diese Weise das besondere Wesen seines Spiels deutlich zu schildern. Mit einem Worte, die Kritik erfüllte damals ihre Aufgabe, die darin bestehen muß, dem Wesen der Kunst und der Künstler nachzuforschen und dem Publicum, das sich so gern von ihr leiten läßt, in der Erkenntniß dieses Wesens hülfreich zur Seite zu stehen. So äußerte Joseph d'Ortigue in der Gazette musicale de Paris über sein Spiel, daß aus ihm ein Zurückprallen der ganzen geistigen Welt hervortrete, von der Liszt bewegt werde, wie in der erschaffenen Welt sich die Idee des Schöpfers offenbare. Was Liszt „allem

Anschein nach vermittelst der Sprache gar nicht wiedergeben und in klaren bestimmten Gedanken aussprechen könne", das verkündige er in unbegrenzter Ausdehnung vermittelst der Claviertöne, „mit einer Kraft der Wahrheit, mit einer Gewalt der Natur, mit einer Energie der Empfindung, mit einem Zauber der Anmuth, welche unerreichbar sind". Nach Bemerkungen über die verschiedenen Seiten dieser Kunst, die theils Dienerin, theils Herrscherin der widerzuspiegelnden Ideen sei, gelangt d'Ortigue zu der Schlußfolgerung, daß der Liszt'sche Vortrag kein mechanisches lebloses Exercitium, sondern vielmehr und im eigentlichen Sinne eine Komposition, eine wirkliche Kunstschöpfung sei. Wenn dieser Gewährsmann auch nicht auf alle Fragen, die jenes Spiel in ihm aufgewirbelt hat, eine genügende Antwort zu geben vermag, so stellt er sie wenigstens und läßt schon daraus erkennen, wie tief selbst leidenschaftslose Geister durch Liszt erregt worden sind. „Woher kommt es," so fragt jener, „daß wir ganz von selbst, sobald Liszt sich an sein Instrument setzt, um die einfachste Sache: ein Capriccio, einen Walzer, eine Etüde von Cramer, Chopin oder Moscheles zu spielen, in unserer Brust plötzlich eine Beklemmung, ein Stocken des Athems verspüren?" Am räthselhaftesten erscheint ihm der Vortrag einer Beethoven'schen Sonate. „Liszt betrachtet Beethoven als einen Erlöser, dessen Ankunft in der musikalischen Welt durch die Freiheit des poetischen Gedankens, durch die vernichtete Herrschaft verjährter Gewohnheiten sicher bezeichnet ist. Man muß ihn eine jener Melodien, eine jener Poesien anstimmen hören, die man mit dem längst gemein gewordenen Namen ‚Sonate' bezeichnet." Selbstverständlich meldeten sich jetzt auch einige Gegner. Da saßen viele gute alte Herren, denen es bei diesem

wirkungsvollen Spiele recht unbehaglich zu Muthe wurde. Sie lieben meistens die natürliche Wärme nicht. Ihnen ist der warme Ofen behaglicher als die liebe Sonne, der Pelz behaglicher als die Julihitze. Angriffspunkte bot Liszt in seinem Spiele noch genug. Sein reizbares Temperament verleitete ihn häufig zu manchen Uebertreibungen. Bald waren es unruhige Nuancen, bald kleine Verzierungen, die die Einfachheit und Ruhe der gespielten Werke zerstörten. Im Tempo ließ er auch manchen zu schroffen Wechsel eintreten. Doch war die ganze Art und Weise der darüber angestellten Kritik fast immer eine verfehlte, da sie über jenen Fehlern die großen Vorzüge seines Spieles übersah oder wenigstens verschwieg. Auch beweisen diese Ausschreitungen der Jugend gewöhnlich einen Ueberschuß von Lebensfülle. Der phlegmatische Künstler wird allerdings mit zwanzig Jahren recht abgeklärt spielen; dafür wird aber auch der von ihm hervorgerufene Eindruck, wenn er eines solchen überhaupt fähig ist, nicht lange andauern. Der Lärm des Kampfes um das Liszt'sche Spiel mußte jedesmal verstummen, sobald er selbst wieder an die Oeffentlichkeit trat. Sein Erscheinen allein schon genügte, um die ganze Zuhörerschaft, auch die widerstrebende, an sich zu fesseln. Da trat kein Künstler im bisherigen Sinne auf: so schritt nur ein Herrscher einher, der seines Sieges gewiß sein durfte. Mochten auch in seinem Innern demokratische Neigungen und Gesinnungen in jener Zeit die Oberhand gewonnen haben, so verrieth er doch in seinem Aeußeren und in seiner Haltung den vollendeten Aristokraten, wenigstens den des Geistes. Kein Wunder, wenn ihm die Herzen der schönsten und bedeutendsten Frauen jeglichen Standes lebhaft entgegenschlugen.

In der französischen Litteratur hatte seither die sittliche Seite eine zweifelhafte Rolle gespielt. Bei aller sprachlichen und gedankenvollen Größe, die sowohl im Roman wie im Schauspiel vorhanden war, wurde doch immer das Interesse der Handlung vorzugsweise auf ein anziehendes geschlechtliches Verhältniß zugespitzt, wobei zweideutige Anspielungen und schlüpfrige Scherze nicht unterlassen wurden. Die Ehe durfte nur in ihrer langweiligen Einförmigkeit auftreten und mußte als lächerlicher Gegensatz zu den lustigen Ausschreitungen dienen. Diese Dichtung war das wohlgetroffene Bild des französischen Lebens. So lange die Formen der Schicklichkeit und eines stillschweigenden Uebereinkommens beobachtet wurden, galten die verbotenen Früchte den Franzosen nicht für schädlich oder gar verderblich. In früheren Zeiten konnte wenigstens noch dem lasterhaften Vorgehen des Hofes die Schuld an dieser gefährlichen Schwäche beigelegt werden; aber unter Louis Philippe war auch diese beschönigende Ausrede weggefallen, da dessen Familienleben in jeder Beziehung ein vorwurfsfreies und musterhaftes genannt werden mußte. In die Saiten dieser Verderbniß griff nun eine neue Dichterhand, um sie hell und deutlich, aber zugleich tiefgestimmt und erschütternd erklingen zu lassen. Der große Erfolg, den George Sand mit ihrer „Indiana“ errang, muß um so höher geschätzt werden, als er sich ohne jede lärmende Anpreisung vollzogen hatte. In aller Stille hielt das Werk seinen Einzug, um sich sofort die allgemeinste Zustimmung zu erobern. Die darin geschilderte Welt war dieselbe, in der das damalige Geschlecht lebte und sich bewegte. Alle darin auftretenden Personen waren lebenswahre Figuren, dieselben Abenteuer ereigneten sich täglich, und die bedenk-

lichen Situationen entsprachen vollkommen der Wirklichkeit. Der Eindruck des Ganzen wurde durch eine reizvolle und lebendige Schilderung bedeutend gesteigert. Die Liebe der „Indiania" war nicht durch die Fehler einer engherzigen Erziehung zum Frivolen verleitet: es war die Liebe selbst, die ohne jeden Zwang und ohne jede Rücksicht sich entfalten sollte. In demselben Geiste waren die folgenden Romane „Valentine" und „Lélia" geschaffen worden. Es waren glühende Vertheidigungsreden, denen das Herzblut der Verfasserin die Worte geliehen hatte. Sie selbst hatte in einer liebelosen und unerträglichen Ehe die tiefen Schäden kennen gelernt, die sich unter dem Firniß der gesellschaftlichen Bildung zu verbergen trachteten. Darum ließ sie sich auch zuweilen fortreißen, Ehe, Familie, Staat und Religion zu verspotten und allen Ansichten zu huldigen, in denen mit der heuchlerischen Vergangenheit gebrochen und dafür ein goldenes, von Wahrheit strotzendes Zeitalter aufgebaut werden sollte. Darin erschien sie als die gehorsame Tochter ihrer Zeit; aber sie war mehr: sie war eine groß angelegte Dichterin, deren Genius sie über die Gesellschaft, die sie in ihren Schwächen und Schmerzen schildern wollte, erhob und ihr in schönster Harmonie verbundene Eigenschaften, wie Tiefe, Geschmack, Begeisterung und Natürlichkeit, verlieh. Sie besaß eine reiche Kenntniß des Menschlichen in seiner wahren Gestalt und brachte sie in Lauten zum Ausdruck, die die Seelen mit dem vollen dichterischen Zauber durchdringen mußten. Damit erhob sie sich über die durch den Saint Simonismus erweckten Emancipationsgelüste der Frauen ihrer Zeit, wie sie in zahlreichen Schriften offenbart worden waren. Liszt wurde bei der schönen Dichterin im Jahre 1834 durch Alfred de Musset eingeführt und trat zu ihr

in regen Verkehr. Wie genau muß er sie beobachtet, wie muß er ihren Charakter zu ergründen gesucht haben, um davon in seinem Buche über „Chopin“ ein so lebendiges Bild entwerfen zu können! Wie lebhaft schildert er sie in ihrer rührenden Aufopferung für den kranken Gefährten auf der Insel Majorca! Wie begeistert weiß er ihre Künstlerschaft zu preisen! Mit Bewunderung steht er vor dieser seltenen Vereinigung von Krankenpflegerin und großer Künstlerin. „Wenn die Natur, um ein Weib zu schmücken,“ so ruft er aus, „den glänzendsten Geistesgaben die Gefühlsinnigkeit und Hingebung zugesellt, in der seine eigentliche, unwiderstehliche Macht beruht — eine Macht, ohne welche das Weib ein ungelöstes Räthsel bliebe —, so erneuert sich durch die Vermählung von Phantasiegluth und Herzensreinheit in anderer Sphäre bei ihm gleichsam das wunderbare Schauspiel der griechischen Feuer, deren Leuchtflammen ehemals über der Untiefe des Meeres schwebten, ohne in den Fluthen zu versinken, in deren Spiegel sie ihre purpurne Pracht mit der himmlischen Anmuth des Azurs vereinten.“ Um einer solchen Macht Widerstand zu leisten, dazu gehörte die in der Schule des Lebens bereits gestählte Kraft eines Liszt. Oder hatte ihn die deutlich erkannte Gefahr der persönlichen Forderungen, die auf dem Hintergrunde dieser Frauenseele schlummerten, rechtzeitig gewarnt? Es steht fest, daß die Beziehungen zwischen Beiden stets kameradschaftliche geblieben sind, wofür selbst Heine die Vertheidigung übernommen hat. In einem an Liszt gerichteten Briefe vom 19. Januar 1835 setzt auch die Dichterin das Verhältniß zwischen ihnen deutlich auseinander. Er habe für ihre Bekümmernisse Theilnahme gezeigt und ihr dagegen seine Sorgen mitgetheilt. Dabei habe er ihr eine werthvolle

Freundschaft bewiesen. Nun seien verschiedene Leute aus ihrer Umgebung auf den Gedanken gekommen, daß diese gegenseitige Sympathie auf einer lebhafteren Empfindung und sogar auf einem näheren Verhältnisse beruhe, das von ihrer Seite nur ein Spiel der Neugierde und Koketterie sein könne. Sie wendet sich daher mit der dringenden Bitte an ihn, sie überall, wo die Rede auf diesen Gegenstand gebracht werden würde, mit einigen Worten rechtfertigen zu wollen. Ihre augenblickliche Lage sei eine so verzweifelte, ihr Kummer ein so tiefer, auch sei sie so häßlichen Verleumdungen preisgegeben, daß sie seine aufrichtige und makellose Zuneigung in Anspruch nehmen müsse. Sie könne sich nur mit Gewalt aus jener Verwickelung befreien, und dazu könne ihr kein anderes Mittel als eine heimliche Abreise ohne Angabe des Endzieles verhelfen. Sie habe sich in eine Leidenschaft verstrickt, die sie an der freien Entfaltung ihres Willens hindere. Sie wolle daher um jeden Preis fort, selbst auf die Gefahr hin, daß man ihr eine Flucht zu ihm andichten werde, was er jedenfalls leicht widerlegen könne. Den von ihr unternommenen Schritt rechtfertigt sie ihm gegenüber in freimüthiger Weise, indem sie alle Schuld auf sich nimmt und dem Urheber ihrer Leiden, der voraussichtlich Alfred de Musset gewesen sein wird, nicht den geringsten Vorwurf macht. Aus dem ganzen Schreiben geht zur Deutlichkeit hervor, welcher Art die Beziehungen zwischen George Sand und Liszt gewesen sind: verbotene keinesfalls. Auch lag er zur Zeit der ersten Bekanntschaft mit ihr in den Fesseln einer schönen und geistvollen Comtesse Laprunarède, auf deren Schlosse in den Alpen er einen ganzen Winter in liebestrunkener Abgeschiedenheit von der Welt zugebracht hatte. Die Be-

ziehungen wurden später in einem lebhaften Briefwechsel weiter gepflegt, den er im Scherz „höhere Stylübungen in der französischen Sprache“ genannt haben soll. Leider ist bis jetzt von diesen Briefen nicht ein einziger bekannt geworden. Wären sie erhalten geblieben, so könnten sie auf viele Fragen nach den ausschlaggebenden Momenten für die Entwickelung, die sich gerade in diesen Jahren in Liszt vollzogen hat, die sicherste Antwort geben. So kann nur die stille Hoffnung gehegt werden, daß von den vielen Schätzen aus jener Zeit, die vielleicht doch noch vorhanden sind, einige ans Licht gebracht werden. Daraus wird sich dann ergeben, ob zwischen dem Bilde, das sich jetzt nur aus spärlichen Ueberresten und leichten Andeutungen herstellen läßt, und der Wirklichkeit eine Aehnlichkeit herauszufinden ist, oder ob es ganz verzeichnet erscheinen wird. Für die spätere Zeit sind zuverlässigere Nachrichten und Urkunden vorhanden. Wann und wie die Beziehungen zwischen Liszt und der Comtesse Laprunarède abgebrochen worden sind, darüber läßt sich keine Auskunft geben, Es steht nur fest, daß die letztere später den Duc de Fleury geheirathet, und der erstere im Jahre 1834 die Gräfin Marie d'Agoult kennen gelernt hat.

Ein junger Officier aus einer altfranzösischen Adelsfamilie, der Vicomte de Flavigny, hatte während der großen Revolution Frankreich verlassen müssen und 1797 in der freien Reichsstadt Frankfurt am Main eine Tochter des reichen Banquiers Simon Moritz Bethmann, dessen Widerstand gegen diese Verbindung nur schwer zu brechen gewesen war, geheirathet. Diesem Paare wurde im Jahre 1805 eine Tochter, Marie, geboren und von ihren Eltern auf deren Schlosse Mortier in Frankreich erzogen. Bei der

Mutter lernte sie Deutsch, beim Vater Französisch. An freier Bewegung in Gottes Natur fehlte es der jungen Gräfin nicht. Waren ihre Eltern in Paris, so wurde sie in ein adeliges Institut des Faubourg Saint-Germain geschickt, nebenbei jedoch sehr sorgfältig im Tanzen unterrichtet. Auch wurde sie frühzeitig in die Kunst des sicheren Auftretens und der freien Herrschaft im Salon eingeweiht. Als sie dreizehn Jahre alt war, starb ihr Vater. Die Mutter begab sich mit ihr nach Frankfurt. Hier sah die Tochter eines Tages im großelterlichen Garten einen älteren Herrn im Gespräch mit ihren Angehörigen. Sie wußte, daß dies kein Anderer als Goethe war. Als dieser sich verabschiedete, legte er seine Hand auf ihren Kopf, ließ sie dort einige Augenblicke ruhen und streichelte dann ihre blonden Haare. Je n'osais pas respirer, erzählte sie später in ihren „Souvenirs“. Diese ihrer schon damals blendenden Schönheit dargebrachte Huldigung blieb, so klein sie war, doch wohl die bedeutendste und eindrucksvollste von all' den zahlreichen, die ihr bald von allen Seiten nachfolgten. Die Verehrer wetteiferten in der Leidenschaft, mit der sie der vierzehnjährigen geistreichen und witzigen Gräfin den Hof zu machen suchten. Darunter befanden sich nicht wenige der zum Bundestage anwesenden deutschen und ausländischen Gesandten und Diplomaten, denen dieser anmuthige Verkehr mehr Unterhaltung gewähren konnte als die unerquickliche Beschäftigung mit der kümmerlichen Politik. Für die junge Dame mochte dieses Treiben auch recht unterhaltend sein; segensreich war es aber gewiß nicht. Das erkannte die Mutter sehr wohl und schickte sie daher in die strenge jesuitische Erziehungsanstalt, die mit dem Nonnenkloster Sacré Coeur de Marie in Paris verbunden war. Hier

sollten die Fehler wieder gut gemacht werden, die im elterlichen Hause begangen worden waren. Dazu war es jedoch zu spät: die weltlichen Gedanken hatten schon die Ueberhand gewonnen. Zwar zeigte sich der Zögling sehr empfänglich für die äußerliche Romantik des Klosterlebens; jedoch konnte er weder gezwungen noch überredet werden, eine tiefere Empfindung für religiöse Dinge zu gewinnen. Nach diesem Jahre kehrte Marie de Flavigny in das Haus der Mutter zurück, bereit, das Leben der Welt in vollen Zügen zu genießen. Im Jahre 1827 reichte sie dem um zwanzig Jahre älteren Grafen Charles d'Agoult, einem Offizier von altem Adel und glänzenden Verbindungen bei Hofe, ihre Hand und erlangte dadurch die einflußreiche gesellschaftliche Stellung, nach der sie sich gesehnt hatte. Ihr Haus wurde ein Sammelpunkt für alle Aristokraten der Geburt und des Geistes. Sie zeigte lebhafte und zum Theil auch tiefere Theilnahme für alle geistigen und künstlerischen Bewegungen der Zeit und griff auch thätig ein, indem sie für jede sie fesselnde Regung Stimmung machen ließ. Die Ehe war keiner Herzensneigung entsprungen. Der Graf begegnete seiner Gemahlin mit ausgesuchter Höflichkeit und verlangte von ihr nichts weiter als die nöthige Rücksicht auf seine Ehre und Stellung. Die bildschöne Gräfin kannte ihre Pflichten sehr genau und wußte aus ihrer Befolgung alle Vortheile zu ziehen, deren sie zur Entfaltung ihres Einflusses bedurfte. Wenn sie in ihrer schlanken und vornehmen Haltung, mit dem stolz erhobenen und von einer Fülle blonder Locken umgebenen Kopf, mit der Träumerei und Schwermuth des Blickes bei Hofe, im Theater oder im Salon erschien, so konnte diesem bezaubernden Eindrucke Niemand widerstehen. Und Liszt hätte es sollen? Sie hatte schon als junges Mädchen von

ihm reden hören, ihn auch wohl schon gesehen, ohne ihm weitere Beachtung zu schenken. Jetzt, als sie die Herrscherin im Salon geworden war, mußte sie ihn in ihren Kreis ziehen: der junge, räthselhafte und doch gewaltige Feuergeist durfte in der geistigen Atmosphäre, die die Räume ihres Hauses erfüllte, nicht fehlen. Er ließ sich nicht leicht gewinnen und hielt sich im Anfange vorsichtig zurück, vielleicht die Gefahren ahnend, die ihm in ihrer Nähe drohen sollten. Diese Zurückhaltung reizte jedoch die Gräfin, diesen Eroberer der ganzen Kunstwelt zu ihren Füßen zu sehen. Sie verstand ihm durch ihr melancholisches Wesen eine Schlinge zu stellen, in die er hineingerathen mußte. Beide wurden von einer grenzenlosen Leidenschaft zu einander ergriffen. Er flüchtete sich in die Einsamkeit von La Chênaie zu seinem seelischen Beichtvater, zu Lamennais. Der Pfeil hatte jedoch sicher getroffen: für sein Gift gab es kein Gegenmittel. Er kehrte zurück, um von Neuem gefesselt zu werden. Schon drohte das Verhängniß über Beide hereinzubrechen. Da starb eines der drei Kinder der Gräfin, die sechs Jahre alte Louison. Der Schmerz um diesen harten Verlust gab ihr die Besinnung wieder und ließ sie angesichts des todten Lieblings ihre unsinnige Leidenschaft einen Augenblick wenigstens vergessen. Und diesen Augenblick benutzte Liszt, um der in ihrer Trauer noch schöneren Frau zu entfliehen, in der Hoffnung, daß sie seinen Schritt gerade in dieser Zeit, wo ihr Mutterherz auch für die Pflichten gegen den Vater ihrer Kinder hätte schlagen müssen, billigen würde. Er verließ im Frühjahr 1835 Paris und begab sich nach der Schweiz. Er war kaum in Bern angelangt, als auch die Gräfin d'Agoult in Begleitung ihrer Mutter dort eintraf. Diese vereinigte ihre Bemühungen

mit den Anstrengungen, die Liszt machte, um die Gräfin zur sofortigen Rückkehr nach Paris zu bewegen und dadurch noch einer Katastrophe vorzubeugen. Allein alle Vorstellungen, alle Bitten vermochten nichts über die entfesselte Leidenschaft dieser Frau. Sie blieb, ließ ihre Koffer in die Wohnung von Liszt schaffen und Frau von Flavigny allein nach Paris zurückreisen. Das Verhängniß hatte sich erfüllt. Die Pariser Gesellschaft gerieth in eine unglaubliche Aufregung und heuchelte eine sittliche Entrüstung, als ob plötzlich die Menge der himmlischen Heerschaaren sich herniedergelassen und hier eine Gemeinde der Heiligen gegründet hätte. Es war auch unerhört, daß diese Gräfin es gewagt hatte, einem Klavierspieler nachzulaufen, während es doch nach den Begriffen jener Hohenpriester der Moral viel einfacher und — sittlicher gewesen wäre, wenn Beide in aller Stille und ohne einen öffentlichen Scandal den Herrn Gemahl gründlich betrogen hätten. Nun gar eine „Entführung“, wie sie die Sache zu nennen sich gewöhnten! Nur eine Entschuldigung durfte zuweilen durch die zahllosen Anklagen hindurchschimmern, daß diese „Entführung“ wenigstens zu den Seltenheiten gehöre und dadurch einen gewissen Reiz beanspruchen könne. Der arme unschuldige „Entführer“ wurde verfehmt und mit einer Fülle von beißenden Vorwürfen belastet. Die Brücke zwischen Paris und jenen Beiden sollte für immer abgebrochen werden. Während in Paris der Entrüstungskampf heftig tobte, ging es auch in dem vorläufigen Heim der beiden Flüchtlinge nicht friedlich und freudvoll zu. Liszt wollte den einzigen Weg, der ihnen zur Wiederherstellung der gesellschaftlichen Achtung übrig blieb, betreten und die gesetzmäßige Ehe mit ihr eingehen, wozu sie Beide hätten protestantisch werden müssen. Trotz-

dem ihm dieser letztere Schritt sehr widerstrebte, so entschloß er sich, der Gräfin darüber Andeutungen zu machen, deren weitere Erörterung sie mit den anmaßenden Worten abschnitt „eine Gräfin d'Agoult wird niemals eine Frau Liszt werden". Wie muß sein edles Herz geblutet haben, als er dies vernahm! Was er vielleicht schon dunkel geahnt hatte, war ihm jetzt zur deutlichen Gewißheit geworden: der Stolz dieser Frau war stärker als ihre Leidenschaft. Mit ritterlichem Sinne fügte er sich in das Unabänderliche und übernahm alle Verpflichtungen, die ein Mann seiner Gattin schuldig ist. Sie sollte sich nicht im Geringsten von ihren Lebensgewohnheiten trennen, wenn sie auch noch so kostspielig waren. Ihr Einkommen beschränkte sich auf die Rente aus ihrer Mitgift und konnte nur einen geringen Theil der ungeheuren Summen ausmachen, die sie zu verbrauchen gewohnt gewesen war, und die sie auch weiter verbrauchte. Den großen Fehlbetrag deckte Liszt theils durch den Verkauf der vielen fürstlichen Diamanten, die ihm im Laufe der Jahre geschenkt worden waren, und theils durch die neuen Konzert-Einnahmen. Die Kunde von seinem durchaus ehrenvollen und großherzigen Benehmen drang allmählich nach Paris und eroberte ihm die Achtung, die er seither dort genossen hatte, wieder zurück, wobei der sonderbare Fall eintrat, daß der Graf d'Agoult und der Bruder der Gräfin sich schließlich zu Vertheidigern seiner Ehrenhaftigkeit aufwarfen.

Im August desselben Jahres begab sich Liszt in Begleitung der Gräfin nach Genf, wo er sich eine elegante Wohnung in der Rue Tabazau einrichtete. Die Straße heißt heute Etienne Dumont, das Haus trägt die Nummer 22. Seine wichtigste Beschäftigung bestand in der eifrigen Fort-

setzung seiner Klavierstudien, die er einen um den anderen Tag vom Morgen bis zum Abend betrieb. Den dazwischenliegenden Tag benutzte er zu wissenschaftlichen Studien. Zu diesem Zwecke hatte er sich an der Universität einschreiben lassen. Er soll sogar vorübergehend eine Studentenmütze getragen haben. Um zum frühzeitigen Aufstehen gezwungen zu sein, besuchte er einen von Professor Choisy des Morgens um 8 Uhr gelesenen Kursus der Philosophie. In der Welt der großen Dichtungen war er bereits sehr heimisch geworden. Jetzt beschäftigten ihn besonders die beiden Dichter des Weltschmerzes, Lord Byron und Sénancour. Wenn des Letzteren „Oberman“ in einer gewissen Seelenstimmung gelesen wird, so kann dieses Buch einen Eindruck hervorrufen, wie ihn bisher nur „Ossian“ und „Werther“ erzeugt haben. Die herbe Abneigung gegen die Gesellschaft und die elegischen Klagelieder auf die menschlichen Leiden fanden in der vom Schmerz durchwühlten Seele Liszt's lebhaften Widerhall. Nicht etwa das Treiben der Gesellschaft seinem Verhältnisse zu der Gräfin gegenüber hatte Liszt verbittert werden lassen. Er war viel zu gerecht, um die Schuld für seine Fehler nicht offen zuzugeben, wenn über diese auch in anderer Weise hätte gerichtet werden müssen, als es geschehen war. Seine reichen Erfahrungen, die er gesammelt hatte, hatten seinen Blick für die Art geschärft, auf welche die Gesellschaft sich mit der Kunst und ihren Jüngern abzufinden suchte. Dagegen hatte sich sein Künstlerstolz empört: und diese Empfindungen mußte er zum öffentlichen Ausdruck bringen. Er schrieb unter dem Titel „de la situation des artistes“ sechs Artikel für die eben gegründete Gazette musicale de Paris, ein Blatt, das eine Zeit lang eine stattliche Reihe von glänzenden Mitarbeitern

aufweisen konnte und dadurch eine außerordentliche Bedeutung erlangt hat. Liszt beginnt seine Erörterungen damit, daß, wenn auch bereits Alles schon einmal gesagt worden sei, es doch immer wieder von Neuem gesagt werden müsse. Erst dann dürfe darüber geschwiegen werden, wenn es gehört, verstanden und befolgt worden sei. Wenn er nun auch Gesagtes wiederhole, so wolle er damit nicht als Lehrmeister auftreten, sondern nur Fragen beantwortet wissen, die von einem leidenden Künstler aufgeworfen würden. Die glänzende Stellung, die er sich erobert hatte, machte ihn nicht blind gegen die unwürdige Lage, in der sich die Priester der Kunst, die von den höchsten Gefühlen der Menschheit Zeugniß ablegen sollen, dieser gegenüber befanden. Darunter litt er mit seinen Genossen und fühlte deren Leiden um so tiefer, als diese selbst in ihrer abhängigen Stellung sie auszusprechen nicht wagen durften. Nun erhob er sich, um zunächst an der Hand der Geschichte die Bedeutung zu prüfen, die der Musik zu allen Zeiten eingeräumt worden ist, und zugleich den Grund für den Mangel an Ansehen aufzufinden, unter welchem ihre Vertreter trotz vieler äußerer Ehrenerweisungen und einzelner bereits erlangter Vorrechte fortgesetzt zu leiden haben. Er verkennt nicht, daß sie selbst durch ihren Mangel an künstlerischem Glauben und ihren kleinlichen geschäftlichen Eigennutz zum großen Theile ihre untergeordnete Stellung verschuldet haben. Damit ist jedoch das Verhalten der Gesellschaft keineswegs entschuldigt. Ihr stehe nicht das Recht zu, den Künstler auszubeuten, unterzuordnen oder zu entwürdigen. Er zeigt ihr die Wege, auf denen sie zu den wahren Anschauungen über die Kunst und die Künstler gelangen könne und müsse, wenn sie anders sich ferner nicht den Vorwurf der Verständnißlosigkeit

und Unduldsamkeit aufladen wolle. Er untersucht dann im weiteren Verlaufe seiner Aufsätze die verschiedenen Einrichtungen, die geschaffen worden sind, theils um die Fähigkeiten zur Ausübung der Kunst darin zu erlangen, theils um die Kunst dem Publikum zu übermitteln: das Konservatorium, die lyrischen Theater, philharmonischen Gesellschaften und die Konzerte. Dann gelangt er zu einer Kritik der „Kritik", die eine segensreiche Vermittlerin zwischen der Kunst und der Menge werden könne, wenn sie von kenntnißreichen und verdienstvollen Männern ausgeübt würde, die aber unter den Händen von unfähigen Neidern und frechen Pflastertretern zu einem gefährlichen Uebel geworden sei. „Ist es nicht beklagenswerth," so fragt er, „ein schönes Werk dem albernen Gähnen, den witzelnden oder höhnischen Bemerkungen dieser Individuen ausgesetzt zu sehen, die am darauffolgenden Tage ihre Unwissenheit und elende Parteilichkeit dem Publikum oktroyiren wollen? Um dem Uebel wenigstens theilweise zu wehren, wäre es zweifellos nothwendig, daß Keiner sich die Functionen eines Kritikers öffentlich auszuüben anmaßen dürfte, bevor er eine Prüfung bestanden und ein Zeugnis erlangt hätte." Die Artikel erregten durch die warme, leidenschaftliche Sprache, in der die edelsten Empfindungen zum Ausdrucke gelangt waren, und durch den hohen Gerechtigkeitssinn, der in ihnen offenbart worden war, ungeheures Aufsehen. Ueberzeugender war die Sache der Künstler noch nicht vertheidigt worden. Natürlich fühlten sich viele unter ihnen durch die erhobenen Anklagen getroffen und unterließen nicht, die gehässigsten Vorwürfe gegen ihn zu schleudern, ohne die darin liegende Ungerechtigkeit und Undankbarkeit zu fühlen. Mit Genugthuung konnte es ihn erfüllen, daß die hervorragenden Künstler, wie Berlioz,

Chopin und Andere, ebenso wie namhafte Dichter und Schriftsteller sich ganz auf den Boden seiner Gesinnungen stellten. Mochte auch noch so heftig gegen seine Person gewettert werden, da gegen die aufgestellten Forderungen selbst keine Einwendungen zu machen waren, der Anfang für eine würdigere Stellung der Künstler im socialen Leben war doch gemacht worden: und Liszt konnte sich rühmen, der Erste gewesen zu sein, der die Sonde in diese eiternde Wunde gelegt und durch die Erforschung des Uebels auch die Mittel zu seiner Heilung erschlossen hatte. Dies Kapitel gehört in die Geschichte des Socialismus in diesem Jahrhundert. Wenn die Lage der Künster bedeutend günstiger geworden ist, so haben sie selbst dies erreicht. Sie haben allein für sich gekämpft und gestritten, da Niemand vorhanden war, der ihnen helfen wollte. Für Liszt hatten jene Artikel eine doppelte Bedeutung: sie gewannen ihm den Anspruch auf den Namen eines Winkelried im Kampfe der unterdrückten Künstler gegen eine hochmüthige Gesellschaft und sicherten ihm einen ehrenvollen Platz unter den Schriftstellern.

Auch war er in Genf als Lehrer thätig, wenn dies auch nicht im Sinne eines deutschen Professors an einem Konservatorium aufgefaßt werden darf. Er gab keinen regelrechten Unterricht, drückte ihm dafür aber einen außerordentlich künstlerischen Charakter auf, dessen glücklicher Einfluß den Eifer und den Enthusiasmus seiner Schüler gewaltig aufstacheln mußte. Er belästigte sie nicht mit den üblichen langen schulmeisterlichen Erklärungen, deren kurzer Sinn die Zuhörer nicht klüger macht, als sie zuvor waren. Dafür bot er als reichen Ersatz lebhafte Andeutungen, geistvolle Einfälle und ebenso originelle als richtige Ver-

gleiche. Dadurch wurden seine Schüler immer lernbegieriger und lernten sehr viel. Auch wurde ihre Einsicht in das Wesen der Kunst bedeutend erweitert und ihr Blick für die innere Schönheit der Werke geschärft. Während des Unterrichtes spielte er wenig; wenn er sich aber an das Klavier setzte, so wußte er durch die Nebeneinanderstellung des Trockenen und des Lebendigen, des Langweiligen und des Reizvollen, des Gemachten und des Natürlichen seinen Schülern die Entscheidung für die richtige Wahl sehr leicht zu machen. Die beiden Tage, an denen er sich dem Unterrichten widmete, waren Dienstag und Samstag, und er war unglücklich, wenn er sich diesen liebgewordenen Gewohnheiten einmal entziehen mußte. Als er einmal krank geworden war, schrieb er ein Billet, das mit Entschuldigungen überladen wurde. Er spricht zugleich die Hoffnung aus, seine „Arbeit als langweiliger Schulmeister mit der ganzen Gluth seiner ihm besonders eigenen schlechten Laune“ in Bälde wieder aufnehmen zu können. Als im November 1835 Dank der Wohlthätigkeit eines Herrn Bartholomy in Genf ein Konservatorium errichtet worden war, verlegte er seinen Unterricht in diese Anstalt, zu deren Gunsten er auf jedes Honorar verzichtete. Zum Danke dafür verlieh ihm das Komité den Titel eines Ehrenprofessors und überreichte ihm eine werthvolle Uhr. Schon damals faßte er den Entschluß, für die ihm liebgewordene Anstalt eine große Klavierschule zu schaffen und den Stich auf eigene Kosten besorgen zu lassen. Zur Ausführung dieses segensreichen Vorhabens sollte er erst viel später gelangen. Im October des genannten Jahres trat er bedeutungsvoll an die Oeffentlichkeit, indem er in einem Wohlthätigkeits-Konzerte mitwirkte, das er in einem seiner an George Sand gerichteten „Reisebriefe“

ausführlich geschildert hat. Mit köstlichem Humor erzählt er von den riesigen Anstrengungen, die gemacht werden mußten, um das Publikum auf das Konzert aufmerksam zu machen und zum Besuche heranzulocken, und schließlich vom besten Erfolge gekrönt wurden; denn das erschienene Auditorium war ebenso zahlreich als glänzend. Genf barg damals eine Menge gesunkener Größen und erloschener Mächte. Von den gestürzten Königen wurde Jérôme Bonaparte mit seiner blonden Tochter unter den Zuhörern bemerkt, die unter den großen Oeltropfen eines ungeheuren Kronleuchters nicht wenig zu leiden hatten. Als bemerkenswertheste Nummer prangte auf dem Programm ein von Czerny bearbeitetes Potpourri für vier Klaviere, das von Liszt, seinen beiden Schülern Hermann Cohen und Wolf und einem Herrn Bonoldi gespielt wurde. Das Konzert hatte ein kleines Nachspiel in der Presse. Liszt hatte ein Konzert von Weber gespielt und die vom Komponisten vorgeschriebenen Bezeichnungen der einzelnen Sätze im Programm abdrucken lassen. Ein Berichterstatter hatte dieses Vorgehen für ein überflüssiges und den Künstler herabsetzendes gehalten, da er glaubte, daß es vom Spieler erfunden worden sei. Liszt sandte an den „Fédéral“, in dem diese Verirrung zu lesen gewesen war, eine Berichtigung, die von der Redaktion mit der Bemerkung abgedruckt wurde, daß sie sie für besonders ehrenvoll für den Charakter dieses Künstlers im wahren Sinne des Wortes halte. Er behauptet darin, daß es ihm niemals einfallen würde gegen die Kritik zu protestiren, sobald sie ihre Berechtigung durch Thatsachen begründe. Nur in seltenen Fällen dürfe der Künstler ihre Angriffe aufnehmen. In der Regel thue er dies am wirkungsvollsten durch angestrengte Arbeit und hervortretende Fortschritte.

„Wenn sie jedoch aus Irrthum das angreift, was zu der inneren Moralität des Künstlers gehört, ist es sicher seine Pflicht, in aller Bescheidenheit die irrthümlichen Behauptungen, die ihr entschlüpfen konnten, zu berichtigen", was leider nicht selten geschehen muß. In dem erwähnten Briefe an George Sand schildert Liszt auch noch die dreihundertjährige Feier der Calvin'schen Reformation, die am Tage nach seiner *Ankunft* in Genf in der nach dem Apostelfürsten St. Petrus genannten Kathedrale festlich begangen wurde. Hier hatte im August 1835 der Prediger Farel zum ersten Male die Reformation verkündet, in welcher Thatsache Liszt eine jener merkwürdigen Entwickelungen erblickt, „wie sie uns so häufig in der Geschichte, dem Drama der Menschheit, begegnen, dessen innere Einheit nur Gott kennt". Es stimmte ihn tief nachdenklich, daß der dem Gründer des Papstthums, dem großen Prediger der Menschheit gewidmete Dom jetzt den Versammlungen und Festen Derer dienen mußte, die seinen Nachfolgern den größten Teil ihrer Erbschaft entrissen und das weitläufige Gebäude des Katholicismus, dem Petrus zum Eckstein diente, bis in seine Grundlage erschüttert haben. In diese Stimmung klang noch ein Ton der Lamennais'schen Klagelieder über den traurigen Verfall der katholischen Kirche hinüber, ein Ton, der schon oft erklungen, auch von Vielen, nur nicht von den Dienern der Kirche vernommen worden war. Die unsinnige Verstümmelung des künstlerischen Schmuckes der Kathedrale ließ das Herz Liszt's für die Reformatoren gerade nicht höher schlagen.

Er trat in einer Reihe von Wohlthätigkeits-Konzerten auf und wurde von der Presse in glänzender und — vernünftiger Weise anerkannt. Das Außergewöhnliche der mit seinem Spiele erzielten Wirkung liege darin, daß es stets

den Eindruck einer plötzlichen Eingebung des Augenblicks hervorrufe. Die Begeisterung machte sich schließlich in einem im „Fédéral“ veröffentlichten Gedichte Luft, dessen Schlußworte den Zweifel äußern, welchen von den beiden Möglichkeiten der Vorzug zu geben sei: Liszt zu sehen oder ihn zu hören. Das Genfer Publikum war darüber nicht im Unklaren; denn, als Liszt ein eigenes Konzert geben wollte, erschien es nur in geringer Anzahl, wodurch es sich in kein günstiges Licht setzte. Hatten sich die Genfer doch seine Hochherzigkeit und seine nie versagende Bereitwilligkeit im Wohlthun gefallen lassen! Warum waren sie denn jetzt nicht gekommen? „Wegen meiner vie scandaleuse, wie sie es nannten“, äußerte er selbst darüber. Nach ihrem gesunden Sinne mochten sie mit Recht an der zweifelhaften Lage, in die ihn das Zusammenleben mit der Gräfin gestürzt hatte, Anstoß zu nehmen. Wie sie sich dazu stellen wollten oder mußten, war lediglich ihre Sache. Brachen sie den Stab darüber, dann durften sie auch die Wohlthaten nicht annehmen, die er fortgesetzt den Armen ihrer Stadt zu Theil werden ließ, dann durften sie ihn auch nicht weiter unentgeltlich an ihrer Musikschule unterrichten lassen! Durch diese Folgewidrigkeit entzogen sie sich das Anrecht auf die Ausübung eines Richteramtes über sein sittliches Verhalten. Er konnte die Gunst der Genfer entbehren; denn für diesen Mangel entschädigte ihn vollkommen der anregende Verkehr mit der Genfer Gelehrtenwelt und der aus Europa zusammengeströmten höheren Gesellschaft. Viele der hier angeknüpften Beziehungen blieben keine vorübergehenden, wie die zu dem geistvollen Schriftsteller und vergleichenden Sprachforscher Adolphe Pictet, an den er einen seiner anziehendsten „Reisebriefe“ gerichtet hat. Der schon betagte Litterarhistoriker

Simonde de Sismondi beteiligte sich mit Lebhaftigkeit an den fortschrittlichen Strömungen in der Kunst. Unter den anderen Gelehrten befanden sich der Botaniker de Candolle und der Orientalist Alphonse Denis. Auch der Politiker Jean James Fazy wird in diesem Kreise genannt. In der höheren Gesellschaft, die Liszt an sich zu fesseln wußte, gewann er die besondere Gunst der geistreichen und musikalischen polnischen Gräfin Marie Potocka. Sie beurtheilte seine gegenwärtige Lage mit dem gleichen feinfühligen Takte, den er selbst darin bekundet hatte. Ihren verständigen Berichten, die sie darüber nach Paris sandte, war der schon erwähnte Umschwung der dortigen feindseligen Stimmung gegen ihn in erster Linie zu verdanken. Sie gehörte mit der Gräfin de Miramont, dem Fräulein Valérie Boissier, der Frau Montgolfier und Anderen zu dem Kreise der Schülerinnen, denen er einen Theil seiner in Genf entstandenen Kompositionen gewidmet hat. Sehr anregend gestaltete sich auch sein Verkehr mit dem stimmbegabten italienischen Fürsten Belgiojoso und dessen patriotischer Gemahlin Christine, einer geborenen Marchesa Trivulce, die als Schriftstellerin sich geltend zu machen verstanden hat. Sie unterhielt mit ihm auch in späteren Jahren noch einen Briefwechsel, und aus den wenigen davon hinterlassenen Ueberresten läßt sich schließen, daß er nicht nur dem Bedürfniß nach Befriedigung der äußeren Höflichkeit hat genügen sollen. In einem Briefe aus dem Jahre 1841 berichtet ihm die Fürstin über ein Konzert in Mailand, in dem sie Thalberg habe wieder seinen „Moses" spielen hören. Von diesem Stücke hatte Liszt einst behauptet, daß es sich nur mit Hülfe der Rossini'schen Melodien, auf denen es wie in einem Netze von Arpeggien eingehüllt ruhte, über Wasser gehalten habe.

Die Fürstin erinnert zunächst an die Vorwürfe, die sie sich oft hat machen lassen müssen, daß ihr Urtheil unter der Bewunderung für Liszt gelitten habe, und sie daher gegen Thalberg ungerecht gewesen sei. Nun sei zwar jene Bewunderung dieselbe geblieben; sie habe aber seit geraumer Zeit bereits keine neue Nahrung mehr erhalten. Auch sei der einst gestörte Friede zwischen den beiden Rivalen wieder hergestellt. Es habe also gar kein Hinderniß mehr gegeben, warum sie nicht mit offenen Augen in dieses glänzende Licht hätte blicken sollen. Trotzdem seien sie „hermetisch verschlossen" geblieben, und die Dunkelheit, die während des Konzertes von ihr empfunden worden sei, habe nicht tiefer sein können. Diese „Moses"-Variationen hätten sie lebhaft an den italienischen Dichter erinnert, der das „Befreite Jerusalem" in „gleitende Verse" umgedichtet zu haben behauptete und weiter nichts gethan als der letzten Silbe eines jeden Verses ein lo hinzugefügt hatte. Wer weiß, ob die Gräfin diesen berühmten „Moses" so witzig verurtheilt haben würde, wenn nicht Liszt früher der Welt über die Schein-Arbeiten eines Thalberg die Augen geöffnet hätte! In die Stille des Genfer Aufenthaltes, der nur den ernstesten Erweiterungen des Wissens und neuen schöpferischen Arbeiten gewidmet wurde, drang zu Anfang des Jahres 1836 langsam die Kunde von einer neuen strahlenden Erscheinung am Pariser Kunsthimmel. Sie war in einem Künstler verkörpert, der sowohl in der ausführenden als auch in der schaffenden Kunst als ein Regenerator genannt wurde, auf dessen neuen Bahnen ihm unbedingt gefolgt werden müsse. Wenn nun irgend Einer für jede kleinste Regung im künstlerischen Vorwärtsschreiten empfänglich war, wenn irgend Einer mit aufrichtiger Herzensfreude einen Mitstreiter und

Gesinnungsgenossen begrüßt hat, so ist es sein Leben lang Franz Liszt gewesen. So drängte es ihn auch jetzt, sich von den Wundern, die Sigismund Thalberg in Paris vollbringen sollte, persönlich zu überzeugen und gefangen nehmen zu lassen, wenn ihn auch die Eile, mit welcher die Verkünder des neuen Messias alles Vorhergegangene vergaßen oder verwarfen, mißtrauisch machen mußte. Eines Tages traf er im Frühjahre dieses Jahres unerwartet in Paris ein, von wo der Gesuchte kurz vorher nach seiner Heimath Wien zurückgereist war. Liszt mußte sich daher vorläufig darauf beschränken, ans der Wirkung, die er vorfand, auf die Ursache, aus welcher jene entsprungen war, zu schließen. Die gewonnenen Ergebnisse erfüllten ihn mit Betrübniß; denn sie ließen ihn erkennen, daß er seine Pariser überschätzt hatte. Wenn er auch wohl wußte, daß die Höhe seiner eigenen Erfolge zum Theil durch äußere Umstände erreicht worden war, so hatte er doch in der letzten Zeit seines Auftretens Spuren von einer tieferen und verständnißvolleren Anerkennung wahrzunehmen geglaubt. Er vermuthete wenigstens bei einem Theile seines Publikums ein hervorkeimendes Empfinden für die geistigen und seelischen Triebfedern und Regungen seines Spieles. Dadurch, daß er dies zu einer Offenbarung seines inneren Wesens entwickelt hatte, hoffte er auch auf das Innere der Zuhörerschaft getroffen und damit eine Art erziehlichen Einflusses vollbracht zu haben. Darin hatte er sich auch nicht völlig getäuscht; denn unmittelbar hatte er wohl in der erhofften Weise zu wirken vermocht. Nur war die Wirkung noch nicht so stark gewesen, um gleich eine dauernde bleiben zu können. Die künstlerischen Vorgänge sind in dieser Beziehung den politischen nicht unähnlich. Eine große politische Errungenschaft vermag im Augenblicke

ihrer Förderung die hellste Begeisterung und widerspruchsloseste Zustimmung eines ganzen Volkes hervorzurufen. Wenn das Errungene dann befestigt und weiter entwickelt werden soll, so sind große Zeiträume nöthig, um die hemmenden und hindernden Gegenströmungen einzudämmen. Dasselbe Paris, das kurz vorher von den reformatorischen Bestrebungen eines Liszt gefesselt worden war, ließ sich gleich darauf von den höflichen Verbeugungen eines Thalberg gefangen nehmen. Die Begabung des Letzteren war keine geringe und verdiente wohl beachtet zu werden. Er gehörte zu den Vertretern des Musikalisch-Schönen am Klavier und spielte daher schön, glatt, anständig, vornehm, ohne sich oder Andere dabei aufzuregen. Wenn trotzdem die Pariser darüber in eine gewisse Aufregung geriethen, so bildete diese eine Art Gegenwirkung gegen die geistige Herrschergewalt, die sein Vorgänger über sie ausgeübt hatte, und aus der sie sich auf Augenblicke befreien wollten. Liszt hatte sie aufgerüttelt, Thalberg schläferte sie ein. Aus Jenem blitzte das Ich des Geistes hervor, der in der Kunst lebendig geworden ist, aus Diesem redete das Ich der Person, über der die Kunst vergessen werden soll. Wenn Liszt sinnvolle Arabesken und Passagen spielte, so lag ihm durchaus nichts daran, ob das Publikum merkte, wie lang er nöthig gehabt hatte, die darin enthaltenen Schwierigkeiten zu überwinden: jegliche Prahlerei damit war ihm verhaßt; wenn Thalberg mit seinen „berühmten“ Arpeggien und glitschrigen Läufen auf dem Kampfplatze erschien, geschah es in einer Weise, daß die Zuhörer aus dem Erstaunen über die vielen Fertigkeiten gar nicht herauskamen. Liszt konnte bei den von ihm gemachten Beobachtungen nicht ruhig bleiben: er mußte von Neuem zeigen, was er unter „Virtuosität“ verstanden wissen wollte. Sollte

er dazu vor die Oeffentlichkeit treten? Das hätte ihn in den Verdacht bringen können, als ob ihm die Erfolge eines Nebenbuhlers als solche unangenehm gewesen wären. Das lag ihm fern, und noch ferner lag ihm, die Pariser schon jetzt wieder aus ihrer wonnigen Betäubung herauszureißen. Er wählte daher den Weg der Verständigung mit den Gesinnungsgenossen und ließ an sie Einladungen für einen Abend im Saale Pleyel und für den folgenden im Saale Erard ergehen. Die Nachricht davon hatte so gezündet, daß Hunderte herbeieilten, um ihn zu hören. Was er an diesen Abenden gespielt hat, und wie er damit die beabsichtigte Wirkung erreicht hat, das ist in einer begeisterten Schilderung von Berlioz aufbewahrt worden. „Ihr kennt ihn nicht“, so ruft er allen Denen zu, die ihn dieses Mal nicht hören konnten; denn den Liszt des vergangenen Jahres habe der jetzige Liszt trotz der Höhe seines damaligen Könnens weit hinter sich gelassen. Sein Wiedererscheinen sei zu einer ganz neuen Erscheinung geworden. Von den unglaublichen technischen Mitteln und Effekten, mit welchen Liszt sein ohnedies wirkungsvolles Spiel noch bereichert hat, will er schweigen, um diese Schätzung einem dazu fähigen tüchtigen Klavierspieler zu überlassen. Wenn doch alle Kritiker eine solch' einsichtsvolle Bescheidenheit besitzen würden! „Was ich,“ fährt Berlioz fort, „bezüglich der Technik als thatsächlich Neues bei den unendlichen Tonmassen, die unter seiner Hand entstehen, unterscheiden konnte, beschränkt sich auf Accente und Nuancen, die man auf dem Klaviere hervorzubringen einstimmig für unmöglich gehalten hat, und die bis jetzt thatsächlich unerreichbar waren. Hierher gehören: ein breiter einfacher Gesang; lang klingende und streng gebundene Töne; sodann ganze, in gewissen Fällen mit

äußerster Heftigkeit und doch ohne Härte nur so hingeworfene Notenbüschel, die darum doch an harmonischem Glanze keine Einbuße erlitten; ferner Melodienreihen in kleinen Terzen, diatonische Läufe in der Tiefe und den Mittellagen des Instrumentes mit unglaublicher Schnelligkeit staccato ausgeführt, und zwar so, daß jede Note nur einen gedämpften kurzen Ton erzeugte, der sofort erlosch und vom vorhergehenden sowohl wie vom nachfolgenden gänzlich getrennt war. Es läßt sich weder der Glanz seiner Läufe noch die prachtvolle Zeichnung seiner Begleitungen beschreiben." Diese verständige Schilderung läßt Berlioz auch in Sachen der Technik bewanderter erscheinen, als die Kritiker es sind, die blindlings zu urtheilen wagen. „Um kritisiren zu können," sagt er selbst, „muß man verstehen — um verstehen zu können, muß man fühlen." Nun kommt er auf die oben erwähnten vorübergehenden Willkürlichkeiten in den früheren Vorträgen Liszt's zurück und rühmt mit Begeisterung die völlige Ueberwindung jener Ausbrüche eines ungezügelten Temperamentes und die jetzt eingetretene Herrschaft über die heißen Regungen des Gefühles. Er scheidet die Künstler in drei Klassen: zu der ersten rechnet er die Künstler ohne alle innere Bewegung, für welche daher die Kunst nur ein Handwerk ist; in die zweite gehören die Künstler, die von ihrer Phantasie gequält, gedrückt und manchmal erstickt werden und erst im späteren Leben die wahre Empfindung einsichtsvoll verwenden lernen; in der dritten Klasse endlich thronen die Erstgeborenen der Kunst, die stets die Herren über ihre kostbare Phantasie und kraftvolle Empfindung bleiben und selbst inmitten der heftigsten Erregung der Leidenschaften die richtige Grenze besonnen einhalten. Wie sie Herren über sich geworden sind, so werden sie es auch

über die anderen Künstler, die sich um sie schaaren und ihnen folgen müssen. Als ein solcher Herr und Gebieter war jetzt Franz Liszt erschienen. „Sowohl die kürzlich gehörten Kompositionen als auch der Fortschritt zur Mäßigung in seiner ausübenden Kunst belegen diese Behauptung. In vielen Passagen seiner neuen Werke ist es nicht schwer, den Gedanken als das bestimmende Element zu erkennen, dessen Wirkung von dem blendenden Vortrage unabhängig ist." Bemerkenswerth seien nach dieser Richtung hin zwei Phantasien: die — wahrscheinlich verloren gegangene — Phantasie über den „Piraten" von Bellini, in deren Einleitung ein zweitaktig gegliederter Satz mit bewundernswürdiger Kunst ohne eins der ihm zur Verfügung stehenden pyrotechnischen Mittel behandelt worden sei, und die ebenfalls hochbedeutende Phantasie über Themen aus der „Jüdin". „Das ist die neue große Schule des Klavierspiels! Von heute an läßt sich Alles von Liszt als Komponist erwarten! man weiß aber auch kaum, wo er als Klavierspieler stehen bleiben wird; denn die eben erlebte schnelle und gänzliche Umwandlung spricht von einer noch in der Entwickelung stehenden Natur, die einem mächtigen inneren Triebe, dessen Tragweite unberechenbar ist, gehorcht." Zum Beweise erzählt er von dem Eindrucke, den Liszt mit dem Vortrage der großen Sonate von Beethoven, opus 106, hervorgerufen habe. Als ein neuer Oedipus habe er dies Räthsel der Sphinx in einer Weise gelöst, daß den Schöpfer des Werkes, hätte er es vernehmen können, Schauer der Freude und des Stolzes hätten überkommen müssen. „Keine Note war ausgelassen, keine hinzugesetzt." Berlioz hatte das Spiel mit den Noten in der Hand verfolgt. „Keine Veränderung im Zeitmaße war vorgenommen, die nicht angegeben gewesen

wäre, kein Gedanke abgeschwächt, keiner von seinem wahren Sinne abgelenkt. Besonders im Adagio, dieser einzig dastehenden Hymne, welche das einsam in der Unendlichkeit schwebende Beethoven'sche Genie gleichsam sich selbst gesungen, hat sich Liszt in stets gleicher Höhe mit dem Gedanken des Autors gehalten.“ Später äußerte Wilhelm von Lenz über den Vortrag dieses Satzes, daß man um den Preis eines solchen Augenblicks den Weg von Petersburg nach Weimar zu Fuß zurücklegen würde. „Ich weiß es wohl,“ schließt Berlioz seinen Bericht: „mehr kann man nicht sagen, aber man muß es sagen, weil es wahr ist. Es ist das Ideal der Ausführung eines Werkes, das bisher für unausführbar gegolten hat. Liszt hat, indem er dergestalt ein noch unverstandenes Werk zum Verständniß brachte, bewiesen: daß er der Pianist der Zukunft ist.“ Dies wurde das Losungswort in den fortdauernden Kämpfen um die Stellung, welche Liszt gegenüber der ganzen anderen Pianistenwelt gebührte.

Als es ausgesprochen wurde, befand sich Liszt selbst schon wieder auf der Rückreise nach der Schweiz, da er vorläufig in Paris seinen Zweck erreicht hatte. In den nächsten Monaten unternahm er mit der Gräfin d'Agoult zusammen häufige Ausflüge in die nähere und weitere Alpenwelt. Ihren Sommer-Aufenthalt hatten sie zuerst in Veyrier im Gasthause zum „Genfer Wappen“ und später in Mornex genommen. Im Herbste gesellte sich George Sand zu ihnen, welche Liszt zum Besuche eingeladen hatte. Mit ihr und ihren beiden Kindern wurde im October eine Tour nach Chamonix unternommen, an der sich noch Adolphe Pictet und der sechszehnjährige Hermann Cohen aus Hamburg betheiligten, einer der feurigsten Schüler Liszt's, der einige

Jahre später in den Orden der Carmeliter eintrat. Pictet hat diese Tour in einem Buche „une Course à Chamonix“ geschildert, und von George Sand wird sie in ihren „Lettres d'un voyageur“ beschrieben. Die köstlichste Stimmung herrschte während der ganzen Zeit, und Ernst und Humor wechselten angenehm mit einander ab. Pictet war ein eifriger Anhänger der Schelling'schen Naturphilosophie und brütete gerade über dem Satze „das Absolute ist sich selbst identisch“, um den sich in der Folge die ernsten Unterhaltungen zwischen Liszt und Pictet drehten. Der Humor spiegelte sich schon in der äußeren Erscheinung der übermüthigen Reisegesellschaft ab. George Sand steckte in einem Blousenkostüm, dem die leichten Reiseanzüge ihrer Kinder nicht unähnlich waren. Diese „wilde Horde“, bei der die Unterscheidung, wer Mann oder Frau, Herr oder Diener sei, recht schwer wurde, setzte sowohl die Engländerinnen, die auch in dem Union-Hôtel in Chamonix wohnten, als auch den Wirth in Schrecken, so daß er mehr als einmal im Laufe des Tages seine silbernen Löffel zählte. Liszt hatte sich im Fremdenbuche als musicien-philosophe, né au Parnasse, venant du Doute, allant à la Vérité eingezeichnet. Auf der Rückreise machten sie einen großen Umweg, um die von dem Freiburger Orgelbauer Moofer erbaute Orgel in der St. Nicolauskirche daselbst kennen zu lernen. Gegen Abend waren sie angekommen und auch sofort in die Kirche geeilt. Liszt setzte sich an die Orgel. Nie erschien der Dichterin, wie sie selbst erzählt, die Zeichnung seines florentinischen Profils reiner und blasser als unter diesem dunklen Hauch mystischen Schreckens und religiöser Traurigkeit. Er phantasirte über das „Dies irae, dies illa“ von Mozart und verband es mit einem eigenen,

weniger ernsten Thema. „Zwischen beiden entspann sich ein eigenthümlicher Kampf", wie Pictet berichtet. „Kühn griff das leichtere den ernsten Gegner an und entwickelte um ihn herum tändelnd alle Gaukeleien der Kunst, um ihn von seiner ebenen Bahn in die Abgründe der Dissonanzen zu locken. In den glänzendsten Tönen der Orgel erging es sich anmuthig in tausend neckischen Launen, bis es ärger entflammt über den beharrlich ernst gemessenen Gegner voll Leidenschaft und Gluth in Töne des Spottes und Zornes überging. Endlich umschlangen sich beide Themen: Klagelaute, Schmerzenstöne, bizarre Klänge erhoben sich aus dem Kampf, als ob Laokoon, von Schlangen umstrickt, den peinigenden Gewinden sich kraftvoll, aber vergeblich entreißen wollte." Zum Schlusse vereinigten sich beide Themen zu einer Hymne der Erhabenheit, die vollendete Größe und Pracht, Sinnigkeit und Leidenschaft, Macht und Grazie in sich vereinigte; George Sand brach, nachdem Liszt geendet hatte, zuerst den Bann, der auf den begeisterten Zuhörern während seiner Improvisation gelastet hatte. Er sei ihr Meister, rief sie ihm begeistert entgegen, dessen Offenbarungen in die Tiefen des Seins gedrungen wären. Keine Poesie könne diese geisterhafte und zu jedem Herzen redende Sprache ersetzen. Darauf erwiderte er in ernster Ergriffenheit: „Wir sind im Begriffe zu scheiden. Möge die Erinnerung an diese Tage nie unserm Gedächtniß entschwinden! mögen wir auch nie vergessen, daß die Kunst und die Wissenschaft, Poesie und Gedanke, das Schöne und das Wahre die zwei Erzengel sind, welche die goldenen Pforten zum Tempel der Humanität öffnen." Am anderen Tage kehrten Liszt, die Gräfin und die Dichterin mit ihren Kindern nach Genf zurück, wo sie bis Mitte December zusammen blieben. Im

Laufe des fünfzehnmonatlichen Aufenthaltes in Genf waren zahlreiche Kompositionen entstanden, an welche die letzte Feile gelegt werden mußte. Die wechselnden Bilder der großartigen Natur, die Liszt in dieser Zeit in vollen Zügen genossen hatte, konnten nicht ohne Eindruck auf seine Stimmungen geblieben sein. Vermag auch die ödeste und trübste Gegend den guten Humor des Dichters oder Künstlers nicht zu verderben, ebenso wie auch die ruhigste, mildeste und hellste Landschaft den Alp von seiner zerrissenen Brust nicht immer fortwälzen kann, so werden doch die größten Gegensätze zwischen der Natur und dem Menschen in eine versöhnende Harmonie aufgelöst werden, sobald das geheime, unbestimmbare und doch vorhandene Element zwischen beiden zu wirken beginnt. Ist es die Ruhe in der großartigen und oft leidenschaftlichen Erhabenheit? Die Alpenwelt hatte Liszt seine Seelenzustände in den mannigfaltigsten Bildern zurückgestrahlt. Wenn er im Anblicke der zum Himmel hinaufstrebenden Bergriesen versunken war oder sich plötzlich vor die sie umgebenden tiefsten Abgründe gestellt sah, so mochte seine Seele sich von Neuem himmelhoch jauchzend erheben und sich bis zum Tode betrübt zusammenkrampfen. Diesen gegensätzlichen Stimmungen und Eindrücken verlieh er in seinen Werken einen Ausdruck, über dem gleichsam als harmonische Auflösung der vielen Gegensätze eine tiefe Schwermuth ausgebreitet liegt. Zuerst erschienen die Werke aus dieser Zeit in einzelnen Sammlungen, die dann 1842 zu dem „Album d'un Voyageur" vereinigt wurden, das aus drei Heften bestand. Das erste enthielt die größeren „Impressions et Poésies", das zweite die neun kleinen, nach schweizerischen Motiven gearbeiteten „Fleurs mélodiques des Alpes" und das dritte drei Paraphrasen, die früher den

Titel „Airs Suisses“ getragen hatten. Während seines Aufenthaltes in Weimar wurden alle diese Stücke einer gründlichen Durchsicht unterzogen, einzelne ganz umgearbeitet, andere weggelassen, besonders die kleineren. Die neue Sammlung erschien 1853 unter dem Titel „Première Année de Pèlerinage“ und umfaßte fünf Nummern aus dem früheren ersten Hefte, zwei aus dem zweiten und eine aus dem dritten. Von den größeren Stücken hatte er nur eins unterdrückt: „Lyon“, das er 1834 in La Chênaie zur Verherrlichung des in Lyon ausgebrochenen Arbeiteraufstandes geschaffen hatte. Dafür fügte er ein neues ein: „l'Orage“, dessen Byron'sches Motto genugsam den Inhalt des Stückes und die Wahl an Stelle des früheren andeutet. Nicht die Stürme sind die größten, die die äußere Noth des Lebens heraufbeschwört: es giebt schlimmere für den Menschen, und das sind die, von denen seine Brust durchwühlt wird. Sie fühlt er verdoppelt, wenn er die Stürme der Natur, ihr Blitzen und ihr Donnern, wahrnimmt. Gleichen sie den Stürmen in der menschlichen Brust? oder werden sie endlich ein Ziel erreichen, wie der Adler in der höchsten Höhe sein Nest findet? So fragt der Dichter, als er an der Rhone weilt, in deren Nähe einst die Menschen gegen ihre Armuth und Unterdrückung gekämpft haben. Und der Musiker empfindet von Neuem, daß es gegen die inneren Stürme keine Hülfe giebt, daß sie nie eine ruhige Stätte finden werden, während die äußere Noth gelindert und beseitigt werden kann. Hat er doch selbst sein Leben diesem Liebeswerke gewidmet! Darum mußte das Loblied auf den Kampf um das äußere Dasein fallen und durch die Schilderung eines Seelensturmes ersetzt werden. Seine Gefühle für die Noth des Arbeiterstands waren trotzdem die gleichen geblieben.

In diese Zeit fällt auch die Schöpfung der vielgeschmähten „Phantasie“, der entweder mehrere Motive einer Oper oder einzelne weltliche oder kirchliche Melodien zu Grunde lagen. Liszt fand diese Art der Uebertragungen für Klavier schon vor, jedoch in einer oberflächlichen Gestalt, welcher kaum ein künstlerischer Werth zugesprochen werden konnte. Es waren zumeist nur Zusammenstellungen ohne innere Verbindung, deren Hauptreiz die Klavierpassagen bildeten. Liszt ließ sich bei seiner Arbeit von ganz anderen Gesichtspunkten leiten. Er verdeutlichte den Charakter einer Melodie, wie er ihn empfunden hatte, und wie er in dem Gewande, das sie trug, nicht zur vollen Geltung kommen konnte. Die Figuren in den Umschreibungen waren nicht Zweck, sondern nur Mittel zur Hervorhebung der Grundstimmung der Melodie. Anders verfuhr er bei den Uebertragungen aus Opern. Hier lag ihm Alles an dem Spiegelbilde, das seine „Phantasie“ von dem dramatischen Inhalte des behandelten Werkes geben mußte. Darum wählte er die Hauptgegensätze, gleichsam die Verwickelungspunkte, bearbeitete sie einzeln für sich, dann in einander und geleitete sie zuletzt zu der nothwendigen Lösung des Knotens. Durch diese Belebung wurden seine Phantasien oft dramatischer und wahrheitsvoller, als es die Opern waren, denen die Motive entnommen waren, wie beispielsweise die „Lucia“- und die „Robert“-Phantasie. Da die Werke dieser Art schneller bekannt wurden, als seine anderen Arbeiten, in denen sich nur eigene Melodien fanden, so verbreitete sich bald die Ansicht, daß er kein Komponist von Werken eigener Erfindung sein könne. Den wirklichen Werth dieser Phantasien prüfte Niemand, Berlioz ausgenommen, wie oben erwähnt worden ist. Sie zeigten Liszt freilich nicht

als schaffenden Künstler im vollen Sinne des Wortes; doch verriethen sie schon seine spätere Gestaltungskraft und insbesondere seinen harmonischen Reichthum. Wer offene Augen und Ohren gehabt hätte, würde wohl leicht mit dem Berliozschen Urtheil übereingestimmt haben. Wie anregend diese Werke auf empfängliche Gemüther wirken können, beweist das „Rondo fantastique", welches Liszt über ein spanisches Lied „el Contrabandista" komponirt hatte. Als er es zum ersten Male George Sand vorspielte, der es auch gewidmet ist, wurde sie davon so angeregt, daß sie noch in der Nacht eine Geschichte „le Contrebandier" niederschrieb, die sie am anderen Tage ihren Freunden vorlas. Bisher war der Musiker vom Dichter angeregt worden: hier hatte zum ersten Male die Musik Wirkungen hervorgebracht, die ihr von den Theoretikern mit Vorliebe abgesprochen werden. „Wunderbare Umwälzung der Dinge", rief Jules Janin in der „Gazette musicale" den Parisern zu! „Dieses Mal setzt nicht der Musiker Töne zum Dichterwort, sondern der Dichter Worte zum Musikerton."

Für den 18. December 1836 hatte Berlioz ein großes Konzert in Paris angesetzt, zu welchem ihm Liszt seine Mitwirkung zugesagt hatte. Er verließ Genf und reiste nach Paris, wo er nur in diesem einen Konzert auftreten wollte. Die Gräfin d'Agoult begleitete die Dichterin auf deren Stammgut Nohant in Berry, „dieser prosaischen und doch von ihr so göttlich schön mit Poesie umkleideten Provinz". Der idyllische und zuweilen auch recht sorgenvolle Genfer Aufenthalt hatte damit sein Ende erreicht. Es hieß jetzt, sich in einer größeren und zum Theil fremd gewordenen Welt wieder zurechtzufinden. Liszt mußte seine schwankend gewordene Stellung von Neuem befestigen. Sein

erstes Auftreten nach einem beinahe zweijährigen Fernbleiben von der Oeffentlichkeit barg viele Fragezeichen in sich; saß ihm doch ein Publikum gegenüber, das er nach mehr als einer Rücksicht hin gereizt hatte. Wenn sich auch der ärgste Sturm der „Entrüstung“ über sein Verhältniß zu der Gräfin d'Agoult allmälig gelegt hatte, so wehte ihm doch noch kein günstiger Wind auf den gefährlichen Wellen der öffentlichen Meinung entgegen. Da saßen auch seine Kollegen, die sich gern die ihnen zugedachte Verbesserung ihrer Stellung gefallen lassen hätten, über die ihnen zugemuthete Arbeit in diesem Werke aber in Harnisch gerathen waren. Ihnen gegenüber saß ein Theil der Gesellschaft, von welcher Liszt die Aenderung ihres Verhaltens den Künstlern gegenüber verlangt hatte. Sie wollte auch in Zukunft die Beweise ihrer Gunst nur als eine je nach Lust oder Laune zu ertheilende Gnade angesehen wissen und gar eine Gleichberechtigung weder anerkennen noch sich zu einer solchen zwingen lassen. Die Temperatur war daher nicht einmal kühl: sie war eisig zu nennen. Nur blieb immerhin sehr bemerkenswerth, daß Alle gekommen waren, ob Freund' oder Feind': kein einziger Platz war leer geblieben. So stark erwies sich doch der Zauber, den die Größe seiner Kunst und die Macht seiner Persönlichkeit schon jetzt an seinen Namen geknüpft hatten. Als Liszt auftrat, rührte sich zu seinem Empfange keine Hand, ja, sein Erscheinen rief nicht einmal die geringste Bewegung im Publikum hervor. Es war also eine Rückeroberung im wahren Sinne des Wortes erforderlich. Die wäre ihm unendlich leicht geworden, wenn er in diesem Augenblicke an den Geschmack seiner Zuhörer Zugeständnisse gemacht hätte. Mit einem Fünkchen Gewissenlosigkeit in der Auswahl der Werke und

einem Funken Blendwerk in ihrem Vortrage kann ein Publikum in den meisten Fällen gewonnen werden: die Presse immer. Liszt mußte solche Mittel verschmähen; denn er wollte in diesem Konzerte einen Kampf auf Sein oder Nichtsein ausfechten. Darum trat er in der schwersten Rüstung auf, die damals zu finden war, und spielte fast nur Uebertragungen aus den Werken des noch unverstandenen Konzertgebers. Von Nummer zu Nummer mußte er sich Schritt für Schritt die Theilnahme seiner widerstandsfähigen Zuhörer erzwingen, bis endlich der Bann gebrochen war, und sie mit offenem Eingeständnisse ihrer völligen Niederlage in den alten rasenden Jubel ausbrachen. Seine ungeheure künstlerische Kraft hatte der Ungunst der Verhältnisse den Kopf zertreten. Auf dem Felde der Ehre — denn nur um diese hatte es sich gehandelt — war er der glänzende Sieger geblieben. Doch hatte sich auch das besiegte Publikum einer solchen Niederlage würdig gezeigt; denn welches andere würde sich trotz der strengsten Voreingenommenheit so rein nur durch die Macht der künstlerischen Leistungen mit seinen verletzten Gefühlen haben versöhnen lassen! Kurz, das gute Einvernehmen war völlig wiederhergestellt worden, und Liszt blieb zum Danke dafür mehrere Monate in Paris. Hier hatte sich abseits von dem Getümmel des großen Lebens in den Räumen des Konservatoriums ein Vorgang abgespielt, der in der Geschichte der Musik als ein bedeutungsvoller Merkstein aufbewahrt bleiben wird. Der gewissenhafte Dirigent der Konzerte dieses Instituts, Habeneck, hatte mit seinen Musikern, die „eben Musiker vom rechten Gefühle für den melodischen Vortrag waren", die Beethoven'schen Instrumentalwerke, darunter insbesondere die neunte Symphonie, ungemein fleißig und

sorgfältig studirt und verhalf nun mit den aus dieser Arbeit hervorgegangenen Vorträgen dem deutschen Genius zu einer steigenden Werthschätzung, die damals auch in Deutschland noch eine sehr geringe war, theils, weil der größte Theil seiner Werke gar nicht oder höchst mangelhaft und unverständlich aufgeführt wurde. Da jene Vorträge sich auf die Orchesterwerke beschränken mußten, so war eine Ergänzung für die Beethoven'schen Kammermusikwerke sehr erwünscht. Hierin erblickte Liszt ein Unternehmen, welches geeignet sein konnte, sein neu hergestelltes Verhältniß zum Publikum in würdiger Weise zu befestigen. Daher widmete er diesem Zwecke in den Monaten Januar und Februar 1837 vier Abende, an welchen er die genannten Werke theils allein, theils mit seinem schon erwähnten Freunde, dem Violinspieler Urhan, und dem Cellisten Batta aus Brüssel aufführte. Dieser wird auch als Violinspieler genannt und müßte demnach mit Urhan abgewechselt haben. Nun war der Violinist Batta kaum siebzehn Jahre alt und kam erst 1846 an die komische Oper in Paris. Jener Dritte im Bunde war der vier Jahre ältere Bruder, Alexandre Batta, der 1834 am Brüsseler Konservatorium den ersten Preis im Cellospiel erhalten hatte und gleich darauf auf Reisen gegangen war, die ihn auch nach Paris führten. Der Kritiker Legouvé hat in der „Gazette musicale“ einen Bericht über die Proben, denen er hatte beiwohnen dürfen, hinterlassen. Er schildert die gewissenhaften Studien und die Berathungen der Künstler unter einander über die richtige Art des Vortrages. Auch rühmt er besonders die Art, wie ein jeder von ihnen sich dem Kunstwerk unterzuordnen wußte. Bei dem Verhalten Liszt's zu den Werken und seinen Genossen verweilt er mit Vorliebe. „Wir hören Liszt fünfmal ein und dieselbe Passage, welche keine technische

Schwierigkeit darbot, ihn aber nicht im Ausdruck befriedigte, wiederholen, und wir haben dabei gelernt, wie der Schattirungsgrad, der mehr oder weniger hervortretende Accent eines Tones neue geistige Streiflichter auf ganze Partien eines Tonstückes zu werfen vermag." Die Vorträge dieser Künstler-Vereinigung standen demnach an Sorgfalt der Vorbereitung den Veranstaltungen im Konservatorium nicht nach, während sie ihnen an geistiger Bedeutung um so mehr überlegen sein mußten, da der alte Habeneck wohl ein solides musikalisches Talent, aber nicht die Genialität eines Liszt besaß. Trotzdem tauchen heutzutage zuweilen noch Erinnerungen an jene Habeneck'sche Thätigkeit auf, während die diesbezügliche Liszt's ganz verschollen ist. Hierbei braucht jedoch nur daran erinnert zu werden, daß die Konzerte des Konservatoriums eine bleibende Institution wurden, in welcher die vielfachen Wiederholungen der Werke im Laufe der Jahre ein immer größeres Publicum von diesem Vorgange unterrichteten, während die vier Liszt'schen Abende eine höchstbedeutende, aber doch nur vorübergehende Erscheinung bildeten. Sie fanden ihre Fortsetzung später auf seinen großen Kunstreisen, wo er nicht nur die Sonaten, sondern die anderen Kammermusikwerke, soweit das Klavier dabei betheiligt war, zur Ausführung brachte. Er hatte sie nicht nur „in den Fingern", sondern ebenso sicher im Gedächtnisse. Als einst in Weimar nach einem Hofkonzerte, in dem auch Kömpel mitgewirkt hatte, die Rede auf die Kreutzer-Sonate kam, und der Großherzog sie noch zu hören wünschte, setzte sich Liszt sofort ans Klavier und spielte sie mit Kömpel zusammen auswendig, ein Beweis für das zuverlässige Gedächtniß beider Künstler. Die unvergleichliche Herrschaft über den Inhalt der Beethoven'schen Werke hatte

Liszt schon zur Zeit jener Pariser Konzerte erlangt, wie Berlioz in seiner Lobrede auf den Vortrag von Opus 106 dargethan hat. Jene Herrschaft wurde das Vorbild für alle Beethoven-Vorträge dieses Jahrhunderts. So verschieden sie auch in ihren einzelnen Vertretern zur Aeußerung gelangten, immer bildeten sie einen einzelnen Theil der Lisztschen umfassenden Erkenntniß. Als Wilhelm von Lenz das Buch „Beethoven et ses trois styles“ herausgegeben hatte, schrieb ihm Liszt 1852 einen ausführlichen Brief darüber, in dem er gleichsam sein ganzes Empfinden der Beethovenschen Kunst zusammengefaßt hat. Er nennt das Buch einen lebendigen Abdruck der ernsten und aufrichtigen Leidenschaft für das Schöne, ohne welche man niemals bis in das Herz der Werke eines Genius eindringen wird. Um alle Gedanken, die das sorgfältige Durcharbeiten des Buches in ihm angeregt hat, verdeutlichen zu können, müßte er selbst ein ganzes Buch schreiben oder, noch besser, den Unterricht wieder aufnehmen, den er Lenz einst in Paris ertheilt hatte. Am Klaviere mit den Werken in der Hand könne man sich viel leichter über den Sinn, den Werth und die Tragweite der einzelnen Eigenschaften, wie der Rhythmen, der harmonischen Fortschreitungen, der Entwickelung der Zwischensätze und dann der Auffassung des Ganzen unterhalten und verständigen. Auch möchte er dann gern des Langen und Breiten von dem Werthe der Noten und der Pausen reden, besonders der Pausen, die durchaus kein überflüssiges Kapitel bilden, wenn man sich ernsthaft mit der Musik und mit Beethoven insbesondere beschäftigen will. „Am Klaviere mit den Werken in der Hand“: wie würden dabei so viele anspruchsvolle und doch so unbelehrte Kritiker zum Schweigen gebracht werden können!

Aus der genauesten Aufzählung aller, auch der kleinsten Vorzüge, die Liszt in dem Buche seines früheren Schülers gefunden hat, läßt sich erkennen, wie bereit er stets war, zunächst das Gute anzuerkennen, um den abweichenden Standpunkt, den er dem Ganzen gegenüber einnehmen muß, dann nicht so bitter empfinden zu lassen. Um das Ziel, das sich der Verfasser bei seiner Arbeit gesetzt, am deutlichsten zu kennzeichnen, empfiehlt Liszt ihm als Ueberschrift die Worte „inciter et initier“: mit der Aufmunterung, die der Leser zur Beschäftigung mit Beethoven erhalten soll, wird er auch zugleich in die Art, wie er dies mit Sicherheit ausführen kann, eingeweiht. Liszt hat mit Wohlgefallen bemerkt, daß Lenz nicht in den großen Fehler seines Landsmannes Oulibischeff verfallen ist, der sich durch seine Verehrung für Mozart hat hinreißen lassen, aus diesem einen Dalai-Lama, das göttlich verehrte Oberhaupt des buddhistischen Tibet, zu schaffen. Darüber hinaus giebt es dann nichts mehr, und seit Mozart wäre denn auch, wie Oulibischeff später herausgerechnet hat, jede Weiterentwickelung der Kunst unmöglich geworden. Was man nun auch über diese oder jene Lücke in der Arbeit von Lenz sagen, welche Vollmacht man sich auch beimessen möge, um die Vertheilung des Stoffes zu bekritteln, so könne ihm doch das große Verdienst nicht geschmälert werden, daß er mittelst eines durchdringenden Auffassungsvermögens verständnißvoll die Geheimnisse des Beethoven'schen Genius enthüllt habe. Für die Musiker, fährt Liszt nun fort, nachdem er seine Anerkennung erschöpft hat, gleiche das Beethoven'sche Kunstwerk der zweitheiligen Säule, welche einst die Israeliten durch die Wüste geführt habe: es sei am Tage die Wolkensäule, die ihnen den rechten Weg zeige, und des Nachts die Feuersäule, die die Dunkel-

heit erhelle, so daß die Wanderung — durch das Gebiet der Kunst — Tag und Nacht fortgesetzt werden könne. Wenn es ihm zukäme, die verschiedenen Abgrenzungen des Gedankens des großen Meisters, wie er sie in seinen Sonaten, Symphonien und Quartetten offenbart hat, einzutheilen, so würde er sich durchaus nicht bei der jetzt allgemein und auch von Lenz angenommenen Eintheilung in die „*drei* Style“ aufhalten. Er würde vielmehr, nachdem er die vielen bisher aufgeworfenen Fragen verzeichnet habe, frank und frei die große Frage stellen, die durch Beethoven die Axe geworden sei, um die sich die ganze musikalische Kritik und Aesthetik fortan zu drehen habe, nämlich: in wie weit ist die überlieferte oder vereinbarte Form nothwendig entscheidend für den Organismus des Gedankens? Die Beantwortung dieser Frage würde, wie es in dem Beethoven'schen Werke selbst geschehen sei, ihn dahin führen, es eben nicht in drei Style oder Perioden zu theilen, zumal die Worte „Styl“ und „Perioden“ hier nur untergeordnete Ausdrücke von unbestimmter und zweifelhafter Bedeutung sein könnten. „Ich würde es vernünftiger Weise in zwei Klassen theilen,“ ruft er aus: „in die erste Klasse, in welcher die überlieferte und vereinbarte Form noch den Gedanken des Meisters einzwängt und lenkt, und in die zweite, in welcher der Gedanke je nach seinen Bedürfnissen und seinen Eingebungen die Form und den Styl ausdehnt, zerbricht, erneuert und umgestaltet. Wenn wir so vorgehen, werden wir ohne Zweifel geradeswegs zu den unaufhörlichen Problemen gelangen, welche die Betrachtung von „Macht“ und „Freiheit“ in sich schließt. Und warum sollen wir uns etwa vor ihrer Erörterung fürchten? In den Regionen der freiheitlichen Künste birgt eine solche

glücklicher Weise keine der Gefahren und Verheerungen in sich, wie die Schwingungen jener Probleme sie auf politischem oder socialem Gebiete veranlassen können; denn in dem Reiche des Schönen übt allein das Genie die Macht aus, und dadurch wird die Gegensätzlichkeit der Begriffe Macht und Freiheit aufgehoben, so daß sie zu ihrer ursprünglichen Gleichheit zurückgeführt werden können. Wenn Manzoni das Genie als ein „stärkeres Abbild der Gottheit" erklärt, so hat er mit beredten Worten dieselbe wahre Ansicht ausgedrückt." In diesen Auslassungen über die Beurtheilung und Erläuterung des Beethovenschen Kunstwerkes hat Liszt sein Glaubensbekenntniß über die Lebenskraft der Kunst abgelegt: besäße sie diese nicht, so würde sie sehr bald erstarren; denn jeder Stillstand führt zum Untergang. Gegen diesen Satz nützt auch die Einwendung nichts, daß doch eine unermeßliche Anzahl der herrlichsten Kunstschöpfungen vorhanden ist, von denen noch lange gezehrt werden wird. Gewiß wird dies geschehen; aber immer nur unter der Voraussetzung, daß sich die Kunst selbst lebendig weiter entwickelt. Niemals ist das Gefühl für das Vorhandene lebhafter hervorgetreten, als wenn neue große und bahnbrechende Erscheinungen aufgetaucht sind. Träte nun wirklich einmal der Fall ein, daß dies aufhören würde, so würde auch jenes Gefühl sehr bald zusammenschrumpfen. Darauf möge die Menschheit ruhig bis zum jüngsten Tage warten.

Die von Liszt veranstalteten Beethoven-Abende bildeten naturgemäß den Mittelpunkt und zugleich auch den Höhepunkt des Pariser künstlerischen Lebens um diese Zeit. Sie trugen auch dazu bei, den Sinn des dortigen musikalischen Publikums für ein tieferes Verständniß der Beethoven'schen Werke zu fördern und damit den Boden vorzubereiten, auf

welchem in späteren Jahren sogar eine Vereinigung zur Einbürgerung der letzten Quartette dieses Meisters gegründet werden konnte. Wenn Liszt in den Bahnen eines anspruchslosen Musikers hätte einherwandeln können, so würde er sich sicher mit dem neuhergestellten guten Einvernehmen zwischen ihm und dem Publikum und mit den daraus entspringenden großen Erfolgen begnügt und mit heiterer Miene in die Zukunft geblickt haben. Er sah jedoch die Kunst nicht so an, als ob sie eigens dazu vorhanden sei, um ihm persönliche Vortheile zu verschaffen; sondern er fühlte sich dazu geschaffen und berufen, um mit allen Kräften der Kunst zu dienen und dadurch zu ihrer Erweiterung beizutragen. Darum verfolgte er alle um ihn herum sich bethätigenden Kräfte stets mit offenen Augen, nahm freudig und dankbar an, was sich als wahrhaft edel und heilsam erwies, und erhob sich schonungslos gegen alle Mittelmäßigkeit und Selbstsucht. Seine Erfolge hatten die Erinnerungen an den abwesenden Thalberg bei allen Anhängern dieses Künstlers wieder aufgeweckt. Da der Enthusiasmus für sein Spiel augenblicklich nicht entfesselt werden konnte, so wurden seine Kompositionen in unsinniger Weise angepriesen, womit diesen wenig zu nützen war. Jedoch lag immerhin die Gefahr nahe, daß diese Schaffensart Nachahmer finden und dadurch vielen Schaden anrichten könne. Diese Erwägung ließ Liszt nicht ruhen. Er schloß sich einen ganzen Vormittag ein, um die neuen und „tiefen" Werke, die ihm einen Mann von Genie offenbaren sollten, gewissenhaft zu studiren. Das Resultat dieses Studiums war dem von ihn erwarteten diametral entgegengesetzt. Schon in alten Zeiten hat das Publikum das Mittelmäßige bevorzugt und zuweilen seinen Geschmack ausschließlich darauf beschränkt.

Doch konnte Liszt annehmen, daß an die Stelle des Kunstbedürfnisses wenigstens das Unterhaltungsbedürfniß getreten sei, und daß dies letztere dem französischen Publikum jedes entschieden in das Langweilige fallende Produkt von vornherein verleiden würde. Darüber sprach er seine Enttäuschung offen aus, und zwar nur in der Absicht, seinen guten oder schlechten Rath über die Klavierkompositionen abzugeben, die er zu prüfen sich die Mühe genommen hatte. Darunter waren zwei „Caprices", in denen er einzelne Stellen der Zustimmung für werth hielt. In dem ersten Capriccio hielt er die melodische Phrase trotz ihrer schlechten Vorbereitung und des Herumsuchens für wirkungsvoll. Eine Kombination im Allegro ermangele weder des Originellen noch des Brillanten und mache sogar bis zu einem gewissen Grade die Armuth und das Unzusammenhängende in den folgenden Entwickelungen wieder gut. Auch in dem anderen Capriccio, dessen Werth geringer als der des ersteren ist, finde sich eine schöne gesangliche Phrase und eine geschickte Schlußkombination; jedoch seien diese beiden Vorzüge zu gering, um als Ausgleich für die übrige Unbestimmtheit, Unerfahrenheit und Verdünnung dienen zu können. Völlig vernichtend wird sein Urtheil, wenn er die Grande Fantaisie Opus 22 erörtert. Gerade mit diesem Werke hatte Thalberg vor einem Jahre seinen Ruf als Komponist begründet: es wurde begeistert als ein „Meisterwerk" gerühmt. Aus der Verwunderung darüber kann nun Liszt gar nicht herauskommen und erinnert, um sie nur einigermaßen zu begründen, an den beklagenswerthen Durchfall, den Moscheles zwölf Jahre früher mit dem muthigen Vortrage der Chor-Phantasie von Beethoven erlitten hatte. „Wie kommt es," fragt Liszt dieser Thatsache gegenüber, „daß die Größe dieser erhabenen

Gedanken nicht eine allseitige Sympathie und Bewunderung erweckt hat? Wie kommt es, daß man dagegen kleinliche Bruchstücke mit dem zügellosen Rausche des Beifalls begrüßt? Dies Räthsel ist nicht zu lösen!“ Von der „Phantasie“ muß er behaupten, daß sie nicht blos das leerste und mittelmäßigste Werk ist, das er kennt, sondern daß es auch so gewaltig monoton ist, daß es geradezu gewaltig *lang*weilig wirkt. Mit dem besten Willen der Welt ist es ihm unmöglich, in diesem Werke auch nur annähernd etwas zu finden, das als höherer Kunstsinn, in welchem Erfindung, Farbe, Charakter, Nerv oder Begeisterung hervortreten, bezeichnet werden dürfte. Auch sei von Lebendigkeit oder Spannkraft nirgends eine Spur zu entdecken; dagegen würden sowohl der Spieler wie der Hörer von der Ohnmacht und der Monotonie, die in letzter Instanz die vorherrschenden Züge in diesem wie in den anderen Thalberg-schen Werken bildeten, schließlich ermüdet. Diese Ansichten veröffentlichte Liszt in der Gazette musicale, deren Redaktion sich mit Aengstlichkeit dagegen verwahrte, daß sie jene etwa zu den ihrigen machen wolle, da sie doch von ihren bisherigen Veröffentlichungen über denselben Gegenstand durchaus abwichen. Diese Entschuldigung sollte ihrem Mitarbeiter Fétis in Brüssel als Beruhigungs-Pulver gereicht werden, da er gerade an der Spitze der Thalberg-Uebertreiber einhergetaumelt war. Es verfehlte jedoch völlig seine Wirkung; denn Fétis erhob sich sofort wie ein gereizter Tiger und suchte seinen Gegner zu vernichten. Mit einem bunten Gemisch von richtigen und falschen Behauptungen über das Wesen der Kunst rechtfertigt er zunächst den Standpunkt, von dem aus er den Kampf geführt wissen will. Dann schildert er die Art, auf welche Liszt den ersten Rang unter

den berühmtesten Pianisten habe einnehmen wollen. Dieses Ziel habe er nicht erreichen können, da er stets mehr Erstaunen als Genuß mit seinen Leistungen hervorgerufen habe. Darüber ärgerlich geworden, sei er nur selten aufgetreten und habe seine Spielweise ohne Plan und Ziel geändert. In diesem Tone geht es durch ein Labyrinth von Entstellungen der Liszt'schen Lebensentwickelung weiter, bis Fétis zu seinem augenblicklichen Abgott Thalberg gelangt. Es wirkt komisch, wenn er ihm Vorzüge nachrühmt, die wohl bei ihm vorhanden gewesen sind, die Liszt aber in viel höherem Maße besessen und in ganz anderer Weise zur Geltung gebracht hat. Besonders rühmt er an seinem Schützling auch die Erfindung, die Melodie mitten zwischen brillanten und schnellen Läufen ruhig weiter zu führen. Gewiß wäre Herrn Fétis solch' ein Irrthum nicht unterlaufen, wenn er sich etwas genauer in Beethoven und Weber über dieses „Problem" vorher unterrichtet hätte. Ueber die Werke des „großen" Komponisten Thalberg ist er doch in einige Verlegenheit gerathen; denn er weiß an ihnen nur zu preisen, daß sie in gewissem Sinne der geschriebene Ausdruck seiner Erfindungen im Kunstfache des Klavierspiels sind, die aber nur eine ganz unvollkommene Idee davon zu geben vermögen, da der Haupteffekt aller dieser Sachen eigentlich im Kopf und in den Fingern sitzt. Mit dieser schwachen Beweisführung gesteht er, ohne daß er es merkt, selbst ein, daß Liszt mit seinen Angriffen völlig im Rechte war. Darum handelte es sich auch gar nicht. Was sollte jedoch aus der Kritik werden, wenn die Künstler selbst, und die dazu berufenen obendrein, sich ihrer bemächtigten? Wo blieb dann die Herrscherstellung, die bislang die Kritik in ungerechtfertigter Weise eingenommen

hatte? Dagegen mußte Einsprache erhoben, das durfte unter keiner Bedingung geduldet werden. Welches waren aber die Waffen, mit denen die Vertheidigung geführt werden konnte? Eine sachliche Widerlegung der Liszt'schen Behauptungen stand einem Jeden frei, wenn sie nur möglich gewesen wäre. Das fühlten seine Gegner, und Fétis an ihrer Spitze, sehr wohl. Darum ließen sie sich auf *solche* Mittel gar nicht ein, sondern ergingen sich nur in wüsten Verhöhnungen und in inhaltlosen, zum Theil auch nicht sehr anständigen Behauptungen über den Werth der Lisztschen Kunst. Die große Ueberzeugung, aus der heraus Liszt im Interesse und im Dienste der Kunst gehandelt hatte, wurde unberücksichtigt gelassen. Fétis vergleicht sein Verfahren mit dem der Gegner von Monteverde, Gluck und Rossini und fragt, was von ihnen übrig geblieben sei? Nur die Lächerlichkeit der gegen den unantastbaren Ruhm dieser großen Künstler gerichteten Polemik. Damit hatte er etwas Wahres gesagt; aber er wollte nicht eingestehen, daß es in dem vorliegenden Falle selbst ein großer Künstler gewesen war, der die Polemik gegen einen höchst mittelmäßigen geführt hatte. Diesem war mit der erhaltenen Vertheidigung kein großer Dienst geleistet worden. Auch hatte sich Fétis damit keine besondere Mühe gegeben. Was dieser in erster Linie erreichen wollte, war ihm vollkommen gelungen: er hatte den Sturm der Entrüstung entfesselt, der jetzt über Liszt ausbrach. Was hatte dieser denn gethan? Er war weit davon entfernt gewesen, die öffentliche Meinung zu beherrschen oder herabsetzen zu wollen; aber er hatte geglaubt, ungehindert sagen zu dürfen, daß, wenn dies die neue Schule sei, er nicht zu den Anhängern dieser neuen Schule gehöre, und daß er sich nicht berufen fühle, mit

Thalberg denselben Weg zu gehen, da er in dessen Ideen keinen Zukunftskeim entdecken könne, dessen Weiterentwickelung der Mühe werth werden könnte. Dieses natürliche Recht sollte dem Künstler bestritten werden. Wozu er vermöge seines Talentes und seiner Bildung ganz anders berufen ist als der große Theil der Kunstschreiber, das sollte und soll ihm auch heute noch untersagt werden. Hierin ruht eines der Uebel, an denen noch immer das freie und segensreiche Verhältniß zwischen Künstler und Publikum krankt. „Ich glaubte," schrieb Liszt in dieser Zeit an George Sand, „daß die Wahrheit immer gesagt werden könne und müsse, und daß der Künstler unter keinen Umständen, selbst nicht bei geringfügigen Dingen, durch ein kluges Berechnen persönlicher Interessen Verrath an seiner Ueberzeugung üben dürfe. Während ich jene Zeilen über Thalberg schrieb, sah ich wohl einen Theil der Entrüstung, die ich mir zuziehen, und der Gewitter, die sich über meinem Haupte sammeln würden, voraus; ich glaubte aber dennoch, offen gestanden, meiner Vergangenheit nach von dem häßlichen Verdacht des Neides freigesprochen zu werden." Er sollte seinen Irrthum bald inne werden und — schwieg in ruhiger Gelassenheit dazu. Sehr verwundert waren jedoch alle die Kämpfer, die das Füllhorn ihrer gehässigen Vorwürfe über Liszt ausgeschüttet hatten, als sie plötzlich diesen mit Thalberg, der nach Paris zurückgekehrt war, im freundlichsten Verkehr sahen. „Man proklamirte uns als ‚Versöhnte'", schreibt Liszt in dem erwähnten Briefe, „ein Thema, das bald eben so albern und weitschweifig variirt wurde, als vorher unsere sogenannte ‚Feindschaft'. In Wahrheit hat es zwischen uns weder Feindschaft noch Versöhnung gegeben. Sind sie denn Feinde, wenn ein Künstler dem anderen einen

Werth, den die Menge ihm übertrieben zuerkennt, abspricht? Sind sie denn versöhnt, wenn sie sich außerhalb der Kunstfragen schätzen und achten?“ Die Sache selbst war auch anfänglich die einfachste von der Welt gewesen. Nur die Helden der Feder hatten sie mit ihren Auslegungen für das Publikum ganz unverständlich und mit ihren *Deutungen* für ihn sehr peinlich und reizbar gemacht.

Welche Kämpfe sind nicht schon auf dem Gebiete der Wissenschaften vor den Augen der Menschheit ausgefochten worden, ohne daß die Gelehrten dazu besonderer Helfershelfer bedurft hätten! Auch ist ihnen niemals dabei der Vorwurf der verletzten Eitelkeit gemacht worden. Und in der Kunst sollen die Künstler schweigen und Mittelspersonen für sich reden lassen? Liszt hat in diese Vorurtheile eine Bresche geschlagen und im Bewußtsein seiner uneigennützigen Handlungsweise den ersten Ausfall auf sich anprallen lassen. Um ihn auch seiner Zeit gegenüber schon als Sieger erscheinen zu lassen, kam ihm die Ungeschicklichkeit seines Kunstgenossen zu Hülfe. Er hatte für den 12. März ein Abendkonzert angesetzt. Gleich darauf ließ Thalberg für denselben Tag ein Mittagskonzert ankündigen, was ihm in den Augen der in solchen Aeußerlichkeiten empfindlichen Pariser den Anschein des Angreifenden zuzog. Liszt verlegte, um den ihm scheinbar hingeworfenen Handschuh liegen zu lassen, sein Konzert auf acht Tage später in den Saal des großen Opernhauses. Dieser letztere Umstand verlieh seinem Auftreten einen neuen Reiz. Es war das erste Mal, daß ein Klavierspieler mit dem damals noch geringen Ton seines Instrumentes diesen weiten Raum zu füllen wagte. „Als der Vorhang sich hob,“ heißt es in der Gazette musicale, „und wir diesen schlanken jungen Mann erscheinen

sahen, so blaß und so schmal, blässer und schmäler noch durch die Entfernung und die Beleuchtung, allein mit seinem Klavier auf der großen Bühne, geriethen wir in eine Art Furcht hinein. Diese Verrücktheit hatte unsere volle Theilnahme gewonnen, zumal nur Verrückte große Thaten vollbringen. Die ganze Zuhörerschaft theilte diese dramatische Unruhe, und Jeder lauschte mit gespanntem Ohre auf den ersten Ton. Schon nach dem fünften Takte hatte Liszt die Schlacht zur Hälfte gewonnen; denn unter seinen Fingern durchdrang das Klavier den Raum, wie nur die große Stimme des Lablache es vermochte." Der Beifallssturm, den er mit seiner Niobe-Phantasie und dem Vortrage des Konzerstückes von Weber entfesselte, legte Zeugniß von der Begeisterung ab, die die große Menge über das Gelingen des kühnen Unternehmens empfand. Trotzdem dauerte der Streit über die Abschätzung des Werthes der beiden „Rivalen" noch fort, zumal Thalberg in seinem Konzerte auch großen Beifall errungen hatte. Da kam die Fürstin Belgiojoso auf den sonderlichen Gedanken, in ihrem Palaste ein Wohlthätigkeitskonzert zum Besten der italienischen Flüchtlinge zu veranstalten und darin Liszt und Thalberg nach einander auftreten zu lassen. Das war ein Ereigniß für die Pariser, die die schönsten Leckerbissen dafür hätten stehen lassen. Am 31. März fand das angekündigte Wettrennen statt, an welchem sich zuerst Liszt mit der Niobe-Phantasie und dann Thalberg mit der Moses-Phantasie betheiligten. Der Bann der Vergleichung, der finster über ihren Häuptern schwebte, war damit noch nicht gebrochen, bis endlich eine hochstehende Dame erklärte, daß Thalberg der erste Klavierspieler der Welt sei, und auf die verwunderte Frage nach Liszt lächelnd hinzufügte, daß dieser der — einzige sei. Nun besaßen

die Pariser doch einen hübschen Zauberspruch, mit dem sie den Mangel an tieferer Einsicht in das Wesen der beiden Künstler, besonders des „einzigen", verdecken konnten. Hier, wo jeder Begriff fehlte, hatte sich wieder einmal ein Wort zur rechten Zeit eingestellt. Die Fürstin Belgiojoso benutzte „die Neugierde des musiktreibenden Publikums für ihre hülfsbedürftigen Landsleute" noch in einer *anderen* Weise, indem sie von sechs Komponisten Variationen über einen Marsch aus den „Puritanern" von Bellini schreiben ließ. Es waren Chopin, Czerny, Herz, Pixis, Thalberg und Liszt: der Letztere mußte außerdem noch die Einleitung und das Finale komponiren. Das Variationenwerk erhielt den Titel „Hexameron", wurde von Liszt häufig in seinen Koncerten gespielt und später auch noch für zwei Klaviere bearbeitet.

Liszt dachte jetzt nur daran, wie er seine Gegner gründlich beschämen und sie durch eine edle und gute That davon überzeugen könnte, daß auch nicht ein Funken von Eifersucht bei jener Beurtheilung der Thalberg'schen Werke in seinem Innern geglommen hatte. Daher schrieb er nach dem Getöse und Gesumme, das die verdrehte Deutung seiner Veröffentlichung hervorgerufen hatte, sofort für dieselbe Zeitung eine weitere Beurtheilung einer neuen Erscheinung, die zunächst ganz im Verborgenen soeben in Deutschland aufgetaucht war. Drei von den Klavierkompositionen Robert Schumann's waren ihm in die Hände gerathen und hatten sein lebhaftes Interesse erregt. Sie gehörten nach seiner Meinung zu den Kunstwerken, „welche lange von Dunkelheit umhüllt sind, und deren verschleierte Schönheiten sich nur dem aufmerksamen, sie mit Liebe und Ausdauer suchenden Auge entdecken, während die rasch dahin-

eilende Menge zerstreut an ihnen vorübergeht“. Daß Liszt seinen gerechten Groll über das ihm widerfahrene Mißverständniß seiner reinen Absichten noch nicht hatte verrauchen lassen, läßt er an verschiedenen Stellen, die einen Anflug von Polemik verrathen, durchblicken. So findet er, „daß heutzutage ein bedauernswerther Mißbrauch mit großen Worten und großen Phrasen gegenüber kleinen Dingen und kleinen Leuten getrieben wird“. In diesen Fehler will er nicht gerathen und darum Schumann kein Erfinderdekret zuschreiben; aber daran kann er nicht zweifeln, daß dieser von allen Komponisten, mit Ausnahme von Chopin, die meiste Individualität, die meiste Neuheit und das meiste musikalische Wissen besitzt. In der eingehenden Besprechung der einzelnen Werke, unter denen die beiden Sonaten in Fis moll und F moll Liszt vorzugsweise gefesselt haben, entfaltet er in vollem Umfange seine hervorragenden Eigenschaften als vornehmer Kritiker und feinfühlender Aesthetiker. Mit welcher Sicherheit bestimmt er die verschiedenen Sätze des Scherzo der ersten Sonate! In rhythmischer und harmonischer Beziehung bietet das Ganze eine Fülle von bemerkenswerthen Wirkungen. Der köstliche Gesang des Nebensatzes ist geradezu hinreißend. Nur hätte er gewünscht, daß gerade dieser Gesang einer eindringlicheren Wirkung wegen wiederholt würde, da eine solche Wiederholung kein Zeichen von Armuth, aber für die volle Theilnahme des Publikums unentbehrlich sei. In dem burlesken Intermezzo hat nach seiner Ansicht ein keineswegs ungewöhnlicher Gedanke durch die Anlage der vorhergehenden Sätze einen neuen Sinn erhalten — ein Kunststück der Kunst, dessen Geheimniß sich nur Denen erschließt, die sich durch unermüdliches Arbeiten eine mehr als alltägliche Formengewandtheit angeeignet

haben. Mit dem letzten Satze der Sonate zeigt er sich nicht einverstanden. Trotzdem die Logik in der Entwickelung der Hauptidee nicht fehlt, wird doch die allgemeine Durchführung dieses Finale oft unterbrochen und gestört. Mit dem rein musikalischen Maßstabe war und ist auch heute noch diesem Satze nicht beizukommen, da der ausschließlich musikalische Gedanke wohl vollständig entwickelt ist, aber für das Verständniß aller Einzelheiten nicht ausreicht, sondern darauf hindeutet, daß im Hintergrunde eine poetische Idee geschlummert haben muß. In der letzten Zeit war Berlioz vorgeworfen worden, daß er ‚pittoreske' Musik machen wolle, eine Musik, die wie die Malerei den Anblick der Wälder oder das Rieseln eines Wiesenbaches malen solle. Gegen eine solche Abgeschmacktheit verwahrt Liszt die weittragende Idee seines Gesinnungsgenossen. Dinge, die nur objektiv der äußeren Wahrnehmung angehören, vermögen der Musik in keiner Weise Anknüpfungspunkten zu bieten. Auch wird der letzte Schüler der Landschaftsmalerei mit einigen Strichen eine Ansicht getreuer wiedergeben als der mit allen Hülfsmitteln des geschicktesten Orchesters arbeitende Musiker. Aber dieselben Dinge werden, sobald sie in Beziehung zum Seelenleben treten und gewissermaßen Gegenstand der Empfindung werden, zur Träumerei, zur Betrachtung und zum Gefühlsaufschwung führen. Dann kann die Musik sie in ihre geheimnißvolle Sprache übersetzen, wie Beethoven die Vorgänge des Landlebens als seelische Eindrücke hat ausstrahlen lassen. Um diese Beziehungen dem Bewußtsein des Hörers deutlicher zu vermitteln, weist der musikalische Schöpfer mit einem Worte auf den Ursprung der Seelenthätigkeit hin, die ihn beim Schaffen erfüllt hat. Aus diesen Ausführungen leuchtet schon die festere Gestal-

tung der Gedanken über die Aufgaben hervor, die sich Liszt für seine größeren Schöpfungen stellen mußte. Den Widerspruch, den er in der anderen Sonate von Schumann zwischen dem Titel „Konzert ohne Orchester" und dem Werke selbst nachweist, hat der Komponist später durch die richtige Benennung „Sonate" selbst aufgehoben.

Nach diesem edlen Dienste, den er aus freiem Entschlusse nur aus Ueberzeugung von der Nothwendigkeit dieses Schrittes heraus einem Geistesverwandten geleistet hatte, war seines Bleibens in Paris nicht mehr. „Noch ein Tag, und ich reise ab!" Mit diesem Worte meldet er am 30. April George Sand seine Ankunft in Nohant. „Wie ein Vogel die Gitter seines engen Gefängnisses zerbricht, erhebt die Phantasie ihre müden Schwingen und nimmt ihren Flug durch den weiten Raum der Unendlichkeit." Mit tiefer Ergriffenheit schildert er die Einsamkeit, in welcher der Künstler mit seinen innersten Gefühlen der Welt gegenüber lebt. „Ich habe sechs Monate lang ein Leben nichtiger Kämpfe und unfruchtbarer Versuche gelebt. Ich habe freiwillig mein Künstlerherz den Reibungen des gesellschaftlichen Lebens ausgesetzt, ich habe Tag um Tag, Stunde um Stunde die dumpfen Qualen jenes immerwährenden Mißverständnisses ertragen, welches noch lange zwischen Publikum und Künstler obwalten wird. Man hat mir oft gesagt, daß ich weniger als jeder Andere das Recht habe, derartige Klagen laut werden zu lassen, weil seit meiner Kindheit der Erfolg vielfach mein Talent und meine Wünsche überschritten habe. Aber gerade der rauschende Beifall hat mich auf das Traurigste überzeugt, daß er viel mehr dem unerklärlichen Zufall der Mode, dem Respect vor einem großen Namen und einer gewissen that-

kräftigen Ausführung als dem echten Gefühl für Wahrheit und Schönheit galt.“ In dieser Stimmung wandte er Paris den Rücken und begab sich auf das Familienschloß der George Sand, Nohant, wo die Dichterin mit der Gräfin d'Agoult den Winter zugebracht hatte. Hier verlebte er mit ihnen drei Monate der heitersten Ausgelassenheit, der glücklichsten Innerlichkeit und der ernstesten Arbeit. Eine reiche und zuverlässige Quelle über seine Erlebnisse in den Jahren von 1835 bis 1840 bieten die zwölf Briefe eines „bachelier-ès-musique“, welche er in der „Gazette musicale“ veröffentlichte. In ihnen legt er wahrheitsgetreue Rechenschaft über sein ganzes Thun und Treiben ab, über seine Arbeiten, seine Leistungen, seine Handlungen mit ihren Beweggründen und über seine Empfindungen. Gerade über den Aufenthalt in Nohant bietet er seinem Freunde Adolphe Pictet eine köstliche Schilderung. Die schnell berühmt gewordene Dichterin wurde mit Besuchen von lästigen Persönlichkeiten überlaufen. Trotz der strengsten Wachsamkeit der Dienerschaft gelang es dennoch einst einem Advokaten, der durch diesen Besuch die Berühmtheit zu erlangen suchte, die ihm bisher seine Prozesse nicht eingebracht hatten, in das Innere des Schlosses zu dringen. Er wollte die Herrin unter jeder Bedingung erwarten und sollte es auch bis tief in die Nacht hinein dauern. Die übermüthige Gesellschaft beschloß, dieser Kühnheit sofort die nöthige Strafe folgen zu lassen. Bei dem Gärtner des Schlosses hielt sich eine Verwandte von diesem zu Besuch auf, Celestine Cramer, die in ihrer langjährigen Eigenschaft als Kammerjungfer sich eine vielseitige Gewandtheit angeeignet hatte und darum für die ihr zugedachte Rolle wie geschaffen war. Sie mußte sich in einen hochrothen Schlafrock kleiden, persische

Pantoffeln anziehen und eine griechische Mütze aufsetzen. Dann ließ sie sich vor dem Schreibtische der Schloßherrin nieder, auf dem ein ungeheurer Stoß Papier als Darstellung der ungedruckten Werke der Dichterin aufgethürmt lag. Ein Riesenschreibzeug, einige pedantische Bücher und ein Päckchen Cigaretten vervollständigten diese trügerische Ausstattung. Die Gesellschaft selber war hinter einer spanischen Wand versteckt. Nun wurde der Advokat hereingelassen und von Frau Cramer so liebenswürdig empfangen, daß er sofort gesprächig wurde. Er schwatzte mit großer Ueberlegenheit über den Inhalt und die einzelnen Charaktere der verschiedenen Werke der Dichterin, welche er vor sich zu sehen glaubte. Als Frau Cramer ihn lange genug hatte reden lassen, begann sie plötzlich zum größten Erstaunen ihres Besuches eine große Strafpredigt auf das Wochenblättchen eines wappenlosen Edelmannes zu halten, das nur Kammerzofen-Lektüre sei und daher von ihr auch nicht gelesen werde. Dann kamen die Kinder mit ihrem Hofmeister herein, der eine glänzende Rede über die Vortheile des Fleißes und die Nothwendigkeit des Gehorsams über sich ergehen lassen mußte. Der über diese Redegewandtheit sprachlos gewordene Advocat wurde gnädigst entlassen und verbreitete schleunigst die Kunde von dem ihm gewordenen ausgezeichneten Empfange. Der Nimbus dauerte jedoch nicht lange; denn die wahre Geschichte wurde sehr bald bekannt, und der Besucher hatte fortan über Mangel an Spott nicht zu klagen. In der Folge schien diese Art von Besuchern für das Schloß Nohant wie ausgestorben. So ausgelassen sich die Gesellschaft bei dieser Gelegenheit benommen hatte, so ernsthaft gab sie sich geistigen Genüssen und den Eindrücken der Natur hin. Sie lasen die Werke

des Philosophen Montaigne oder der Dichter Dante, Shakespeare und Hoffmann. Dann machten sie lange Spaziergänge an den lauschigen Ufern der Indre und hörten dem Freudengeschrei der Kinder zu, „die bald einen Abendfalter mit durchsichtigen Flügeln, bald ein armes Grasmücklein, das allzu neugierig aus seinem Neste herausguckte, gefangen hatten“. Abends versammelten sie sich auf der Terrasse des Gartens. „Das letzte Geräusch des Tages verhallte allmählich in der Ferne; die Natur schien von sich selbst Besitz ergreifen und in der Freude über die Abwesenheit der Menschen dem Himmel all' ihre Töne und all' ihren Duft entsenden zu wollen. Das ferne Murmeln der Indre drang bis zu uns, die Nachtigall trillerte ihren reizenden Liebesgesang, und selbst das bei uns zu Lande verachtetste Tier traf einen reinen und kräftigen Laut, um an der allgemeinen Feier theilzunehmen. Ein leiser, kaum gefühlter Wind brachte uns abwechselnd den süßen Duft der Linde oder den stärkeren Geruch der Lärchenfichte. Der Schein unserer Lampen warf phantastische Streiflichter auf die benachbarten Bäume.“ So saßen Liszt und die Dichterin in Träumereien versunken, bis „jene Frau kam, die ich nicht nennen will, weil sie werth ist, nicht genannt zu werden“, die Gräfin, in weiße Schleier gehüllt und den Boden kaum berührend. Sie trieb die Künstler an die Arbeit. George Sand schrieb an einem schönen Buch, und Liszt ging wohl zum fünfzigsten Male an die alten Partituren, um auf dem Pfade der Meister einige ihrer vielen Geheimnisse zu entdecken. Diese Beschäftigung regte ihn zu einer großen Arbeit an. Was er bereits für die Symphonie von Berlioz gethan hatte, setzte er jetzt bei Beethoven fort. „Das ernste Studium seiner Werke, die tiefe Empfindung

ihrer fast unendlichen Schönheiten, andererseits die Hülfsmittel, mit denen mich ein beständiges Studium des Klavierspiels vertraut gemacht hat, machen mich vielleicht weniger unfähig, eher als mancher Andere die schwierige Arbeit zu bewältigen.“ Die Gesammt-Ausgabe dieser „Klavier-Partituren“, wie er sie nannte, da er darin Schritt für Schritt dem Orchester gefolgt war, erschien erst 1865. In dem Vorworte dazu rechtfertigt er seinen Standpunkt in eingehender Weise. „Der schlechteste Steindruck, die fehlerhafteste Uebersetzung giebt doch immer noch ein, wenn auch unbestimmtes Bild von dem Genie eines Michelangelo, eines Shakespeare: in dem unvollständigsten Klavierauszuge erkennt man dennoch hin und wieder die halbverwischten Spuren von der Eingebung des Meisters. Durch die Ausdehnung, welche das Klavier in neuester Zeit in Folge der Fortschritte in der technischen Bewältigung und in der mechanischen Verbesserung gewonnen hat, wird es jetzt ermöglicht, mehr und Besseres zu leisten, als bisher geleistet worden ist. Durch die unermeßliche Entwickelung seiner harmonischen Gewalt sucht das Klavier sich mehr und mehr alle Orchesterwerke anzueignen. In dem Umfange von sieben Oktaven vermag es, mit wenigen Ausnahmen, alle Züge, alle Verbindungen, alle Gestaltungen auch der verwickeltsten Tonschöpfung wiederzugeben und läßt dem Orchester keine anderen Vorzüge, als die Verschiedenheit der Klangfarben und die Wirkung der Massen, Vorzüge, die allerdings ungeheuer sind. In dieser Absicht habe ich die jetzt veröffentlichte Arbeit unternommen. Ich gestehe, daß ich es für eine ziemlich unnütze Zeitverschwendung halten müßte, wenn ich weiter nichts gethan, als die bisherigen Ausgaben um eine derselben Art vermehrt hätte. Ich halte

jedoch meine Zeit für gut angewandt, wenn es mir gelungen ist, nicht blos die großen Umrisse der Beethoven'schen Schöpfung, sondern auch alle jene feinen und kleinen Züge auf das Klavier zu übertragen, welche so bedeutend zur Vollendung des Ganzen mitwirken. Ich werde befriedigt sein, wenn ich meine Aufgabe in gleicher Weise wie die eines geistvollen Kupferstechers oder des gewissenhaften Uebersetzers erfüllt habe, welche den geistigen Gehalt eines Werkes erfassen und dadurch zur Verbreitung sowohl der Bekanntschaft mit den Meistern wie des Gefühls für das Schöne beitragen." Liszt hat damit eine Leistung ohne Gleichen vollbracht; denn abgesehen von der Bedeutung, die diese wunderbaren Uebertragungen an und für sich besitzen, tragen sie in unvergleichlicher Weise zu der verständnißvollen Bekanntschaft mit diesen neun Meisterwerken bei. Wenn jene bisher noch nicht die verdiente allgemeine Beachtung gefunden haben, so müssen dafür die Klavierlehrer verantwortlich gemacht werden, welche in dem Bewußtsein der eigenen Unfähigkeit ihren Schülern, anstatt sie zu größeren Arbeiten anzuspornen, eine unüberwindliche und doch so lächerliche Furcht vor den Liszt'schen Schwierigkeiten einflößen. In stumpfem Nichtsthun wird ein tieferer Genuß an dem Schönen in der Kunst nicht erworben. Als die ganze Arbeit bis auf den Chorsatz der neunten Symphonie schon vollendet und zum Theil auch schon gedruckt worden war, drängten sich ihm über die Bewältigung jenes Satzes noch die empfindlichsten Zweifel auf, so daß er schließlich ganz darauf verzichten wollte. Doch giebt er dem dringenden Verlangen seiner Verleger, Breitkopf und Härtel, nach und verspricht ihnen, noch einmal den Versuch, diesem Satze ‚beizukommen', zu wagen, in der Hoffnung, daß sich dabei

die Variante des Sprüchworts „der Krug geht so lange zum Wasser, bis er endlich — voll ist" günstig bewähren möge. Daß dies geschehen, und daß ihm der letzte Versuch glänzend gelungen ist, beweist die Aufnahme auch dieses Satzes in die Sammlung, wie sie jene Verleger heute in ebenso glänzender als wohlfeiler Ausgabe bieten. Die bis zu diesem unerreichten Grade entwickelte Fähigkeit, dem Klavier Alles übertragen und — anvertrauen zu können, erklärt seine innige Vorliebe für dieses Instrument, die nicht blos, wie dies bei anderen Klavierspielern häufig der Fall ist, als eine aus der Jugendzeit hängen gebliebene Gewohnheit angesehen werden kann. Es wurden damals in der Oeffentlichkeit wiederholt darüber Betrachtungen angestellt, warum er sich gerade ausschließlich mit dem Klavier beschäftige, anstatt sich nun endlich auch symphonischen und dramatischen Arbeiten zuzuwenden. Die Folgerung blieb nicht aus, daß seine musikalische Begabung nur eine sehr einseitige sein könne. Im Laufe der Zeit hatte sich die Anschauung festgesetzt, daß ein Komponist nur dann Anspruch auf Bedeutung erheben dürfe, wenn er eben aus dem Sacke der erworbenen Kenntnisse alle Arten von Musik herausschütteln könne. Dieser schutzlosen Kunst wurden damit wieder Zumuthungen gestellt, die jede andere Kunst mit Hohn von sich gewiesen haben würde. Wird denn von den Dichtern oder Malern verlangt, daß sie über alle Felder ihrer Kunst hinübergeritten sein müssen, bevor die Welt ihnen einige Achtung zu schenken sich herablassen dürfe? Demnach müßten Homer, Dante und Shakespeare nur Dichter niederen Ranges gewesen sein, weil die beiden ersten nur epische Gedichte und der letztere nur Dramen hinterlassen haben? Ruysdael hat nur kleine Landschaften ge-

malt und Rembrandt fast nur Portraits: sind sie darum weniger groß, weil nirgends meterhohe Geschichtsbilder von ihnen hängen? Oder wird Haydn nur deshalb so geschätzt, weil er mehr als zwanzig Opern geschrieben hat, die Niemand kennt und — zu kennen braucht, um ihn doch als den „Vater Haydn" zu lieben und lieb zu behalten? In welcher Form Einer etwas zu sagen und zu offenbaren hat, darauf kommt es nicht an, sondern nur darauf, daß er überhaupt etwas Großes zu sagen hat. Liszt war mit seinem Klaviere in ganz besonderer Weise verwachsen. Was dem Seemann seine Fregatte oder dem Araber sein Pferd, das war ihm das Klavier geworden. Es war sein Ich, seine Sprache und sein Leben. Ihm hatte er die heißen Gefühle seiner Jugend anvertraut, ihm hinterließ er alle seine Wünsche, Träume, Freuden und Leiden. Die Klaviersaiten hatten unter seinen Leidenschaften erzittern, die durch ihn gefügig gewordenen Klaviertasten jeder seiner Launen gehorchen müssen. Noch hielt er seine darauf bezügliche Thätigkeit nicht für abgeschlossen. Er wollte diesen zuverlässigen Freund nicht eher vernachlässigen, bis er die ihm vorschwebende Ausbildung in vollem Umfange gefördert und erreicht haben würde. Das Klavier nahm bereits eine erste Stelle in der Hierarchie der Instrumente ein. Durch seine Vermittelung konnten sogar Orchesterwerke verbreitet werden, welche in Ermangelung eines Orchesters unbekannt geblieben wären. Seine harmonische Macht hatte es befähigt, die ganze Tonkunst in sich zusammenzufassen. Durch die bereits gemachten und fortwährend im Steigen begriffenen Fortschritte der Klavierspieler wurde seine Aneignungsfähigkeit von Tag zu Tag erweitert. Die Mannigfaltigkeit der Klänge, die damals noch fehlten, mußte Liszt den

voraussichtlichen Verbesserungen im Klavierbau überlassen und hat diese noch mit Befriedigung erleben können. Außer jener Fähigkeit, das Leben Aller in sich aufzunehmen, besaß das Klavier und besitzt es heute noch mehr sein eigenes Leben und Wachsthum, seine ihm ureigene Entwickelung. Es ist nicht nur ein Mikrokosmos der ganzen Tonwelt, sondern ein Mikrodeus, der der Menschheit sein eigenes Wesen voll Hoheit und Erhabenheit offenbart, wie es Beethoven in seinen „letzten" Klavierwerken gethan hat.

Gegen Ende Juli nahmen Liszt und die Gräfin von Nohant Abschied, um die schon lange beabsichtigte Reise nach Italien anzutreten. Der erste Aufenthalt unterwegs wurde in Lyon gemacht, wo gerade wieder eine gräßliche Noth unter der Arbeiterbevölkerung ausgebrochen war. Alles, was in Paris und anderswo bei solchen Gelegenheiten an Mildthätigkeit geleistet wurde, befriedigte ihn wenig; denn wie mancher Greis ist schon während der Verhandlungen über die wirksame Inscenesetzung dieser Opferbereitschaft vor Entkräftung zusammengebrochen, wie manche Eltern haben ihre Kinder dem Elend preisgeben müssen. Liszt hielt sich in solchen Fällen niemals lange bei Erwägungen auf, sondern handelte, indem er mehrere Konzerte gab und die großen Einnahmen den Armen überließ. In dem Hause der Madame Montgolfier, seiner früheren Schülerin, traf er mit dem Tenoristen Nourrit wieder zusammen und machte ihn mit den Schubert'schen Liedern bekannt, die jener bald hinreißend zu singen verstand. Besonders sein Vortrag des „Erlkönig" versetzte die kleine Zuhörerschaft in einen großen Enthusiasmus. Auch ein junger Dichter gesellte sich hier zu den Reisenden, Louis

de Ronchaud, der mit ihnen nach Chambéry weiterreiste, wo sie wiederum einige Zeit verweilten. Die Schönheit und der Geist der Gräfin übten einen bestrickenden Reiz auf den jungen, unruhigen Mann aus, dem er sich nur durch eine plötzliche Abreise zum Abbé Lamennais entziehen konnte. In späteren Jahren stand er zu ihr in einem aufrichtigen Freundschaftsverhältnisse, wofür sie ihm zum Danke ihre „Souvenirs“ widmete. Auch Liszt bewahrte ihm eine warme Freundschaft und richtete an ihn zwei seiner großen Briefe, worin er ihm über verschiedene von Chambéry aus unternommene Ausflüge und die ersten italienischen Erlebnisse erzählt. Das Ziel des ersten Ausfluges war Saint Point an der Saône gewesen, wo sich Lamartine einen reizenden Wohnort geschaffen hatte. Hier lebte der Dichter ganz seinen deparmentalen Pflichten, worüber die Menschen fortgesetzt erstaunt waren, da sie Dichter und Künstler nur für außerhalb aller Wirklichkeit stehende Wesen halten können und nicht einsehen wollen, daß gerade jene in Gemeinschaft mit allen Menschen leben, lieben, arbeiten und leiden. Warum soll ein Mensch darum, weil er mit höherer Fähigkeit begabt ist, den einfachen Sinn zur Leitung politischer und bürgerlicher Angelegenheiten nicht besitzen? Solche Vorurtheile, welche der Mittelmäßigkeit schmeicheln, setzen sich trotz ihrer Abgeschmacktheit mit wunderbarer Leichtigkeit fest. Unter allen Dichtern, deren Werke Liszt mit tiefem Verständniß aufgenommen hat, hat ihn keiner so unmittelbar zum Schaffen angeregt. Melodische Akkorde, deren Grundtöne Bernardin de St. Pierre angeschlagen hatte, klangen dem Musiker aus jenen Dichtungen entgegen. Die „Méditations poétiques“ und die „Harmonies poétiques et religieuses“ enthielten Klagelieder der Liebe, bewundernde Hymnen

auf Gott und die Natur, Schmerzenslaute eines unnennbaren Wehgefühls und einer unbefriedigten Sehnsucht, die in Liszt den lebhaftesten und verwandten Widerhall fanden. Die Gleichnisse, in denen der Dichter sein Innerstes enthüllt hatte, schuf der Musiker zu Sinnbildern um, deren Töne eine ebenso eindringliche Gewalt ausübten. Daß in England gleichzeitig ein Dichter einsam für sich in denselben Empfindungen schwelgte und sie in tiefzarten Ausdrücken offenbarte, scheint Liszt wenigstens nicht bekannt geworden zu sein: sonst würde er sicher irgend eine Beziehung zu Wordsworth gesucht haben. Begegnungen mit Lamartine hatten schon in Paris in früheren Jahren stattgefunden. Welche Eindrücke Liszt bei seiner jetzigen mit ihm gewonnen hat, darüber weiß er Ronchaud, der jenen für den „glücklichsten Dichter des Jahrhunderts" hielt, viel zu berichten. Er hat diesen Ausspruch seines Freundes vollauf bestätigt gefunden. „Von seinem ersten Auftreten an wurde der junge Mann wie ein Gesalbter des Herrn begrüßt, wie einer jener Könige des Geistes, deren Fehler selbst geheiligt sind, und deren Nachwelt schon am folgenden Morgen ihres ersten Ruhmestages geboren ist." Mit diesen Worten spielte Liszt wohl auf Byron an, der gern von sich sagte, daß er eines Abends schlafen gegangen und am anderen Morgen als berühmter Mann wieder aufgewacht sei. Für eine ungehinderte Aufnahme der Lamartine'schen Dichtungen hatte Chateaubriand in Frankreich glänzend gewirkt, indem er aus dem Christenthume keine unbekannte, aber eine vergessene Poesie zu neuem Leben erweckt hatte. Nur lag das Land, wo Liebe und Religion neue Blüthen treiben sollten, der damaligen französischen Empfänglichkeit zu fern, während Lamartine seine Anhänger über heimische Gefilde führte

und darum auch größere Schaaren mit sich führen konnte. So hatte er die Massen im Fluge gewonnen.

Der andere größere Ausflug galt der „Grande Chartreuse“, zu der der Weg durch das rauhe Thal bei Grenoble zwischen Felsen und Sturzbächen führt. Hier hatte gegen Ende des elften Jahrhunderts der heilige Bruno den Orden der Karthäuser gegründet, deren Mitglieder ein abgeschlossenes und schweigsames Zellenleben führen, ein härenes Büßergewand tragen, spärliche und geringe Nahrung nehmen und sich häufigen Geißelungen und strengen Andachtsübungen unterwerfen mußten. Wenn auch diese Regeln wohl nicht mehr in voller Strenge befolgt zu werden brauchten, so erblickte Liszt in der immerhin noch weltfremden Einrichtung der Klöster einen Anachronismus, den nach seiner Ansicht ein für seine Zeit verständnißvoller Papst, wie es Gregor und Innocenz in so machtvoller Weise gewesen waren, schon längst beseitigt haben würde. Wie Liszt jede menschliche Einrichtung mit tiefem Ernste betrachtete und über die Verbesserung erblickter Schäden nachgrübelte, auch mögliche Vortheile aus einer Verbindung mit der Kunst in Erwägung zog, so stellte er auch, als er aus der Kapelle des Klosters hinaus ins Freie getreten war, seine Betrachtungen an. Das eintönige und accentlose Psalmodiren, das hohle Gemurmel von altersschwachen Stimmen, die in der Entsagung ihren Klang eingebüßt und so wenig wie die Brust, aus der sie kamen, weder Lebendiges noch Menschliches hervorgebracht hatten, waren geeignet gewesen, ihn in eine erbauliche Stimmung zu versetzen. Das brachten die steil in die Höhe ragenden Felsstücke um ihn her leichter fertig. Was würde ein Papst von Genie für einen großen Nutzen stiften können, wenn er die Klöster der Arbeit der Intelligenz

oder selbst der industriellen Benutzung widmen würde. „Durch eine einfache Abänderung klösterlicher Regeln würde das Papstthum, ohne im Geringsten an dem Dogma zu rühren, dem Christenthume eine zahlreiche Klasse der menschlichen Gesellschaft wieder zuführen und sich das Mittel sichern, um in Uebereinstimmung mit dem gegenwärtigen Zustande der Geister einen Theil jenes Einflusses wieder zu gewinnen, den es zu anderen Zeiten auf entgegengesetzten Wegen sich errungen hatte.“ Vereinigungen von Künstlern, Gelehrten und Arbeitern, die in Klöstern unter einer gegebenen Regel zusammenlebten und ihre Untersuchungen wie Entdeckungen gemeinschaftlich zusammentrügen! Solche träumerische Hoffnungen konnte er erst aufgeben, als seine Erkenntniß von dem Wesen des Papstthums eine auf der Wirklichkeit fußende und seine Einsicht in die menschlichen Schwächen eine größere geworden war.

Die Schilderung des weiteren Verlaufes der Reise am Genfer See vorbei über den Simplon an die Ufer des Lago Maggiore und von hier bis zu seiner Ankunft in Mailand enthüllt seine warme Empfänglichkeit und sein wachsendes Verständniß für die Schönheiten der Natur. Die vielen Unbequemlichkeiten der Reise und die lästigen Zwischenfälle werden mit köstlichem Humor erzählt. Mit Dankbarkeit gedenkt er des höflichen und spaßvollen Vetturino und wünscht auf das Heu, womit die schwindsüchtigen Renner gefüttert werden, den Thau des Himmels herab. In Mailand führt ihn sein erster Weg zu Ricordi, dem damals bedeutendsten Musikalienverleger von ganz Europa. Liszt giebt seine Visitenkarte ab, indem er sich an ein im Laden stehendes Klavier setzt und zu präludiren beginnt, bis jener in die Worte ausbricht: „Das muß entweder Liszt

oder der Teufel sein". Als sich Liszt dann zu erkennen gegeben hat, wird ihm sofort die herzlichste Gastfreundschaft ohne alle Einschränkung angeboten, von welcher er jedoch für dieses Mal nur geringen Gebrauch machen konnte, da es in Mailand sehr heiß war. Nur der berühmten „Scala" stattete er Abends einen Besuch ab, um „Marino Falieri" von Donizetti zu sehen und von der ungenügenden und unkünstlerischen Aufführung und dem theilnahmslosen und störenden Gebahren des Publikums gründlich enttäuscht zu werden. Er eilte an den Comer See nach Bellagio, wo er eine Villa miethete und bis zum Februar 1838 mit der Gräfin zusammen blieb. Die Nachrichten über diese Zeit sind in dem zweiten Briefe an Ronchaud aufbewahrt. Die reiche Natur wird mit dichterischer Lebendigkeit geschildert. Die leidenschaftlichen Worte über sein Verhältniß zur Gräfin, das sich hier zu ungetrübter Harmonie entfaltet hatte, lassen bis auf den Grund seiner Seele schauen. Der Jüngling mit dem treuen und aufrichtigen Herzen konnte sich ungestört dem edlen Gefühle der Liebe zu dem Weibe hingeben, „dessen himmelentstammte Reize kein sinnenverlockendes Gepräge trugen, nein, nur die Seele zur Andacht beflügelten". Dabei konnte seine künstlerische Entwickelung zu harmonischem Abschlusse gelangen. Der Kampf zwischen Wollen und Können ging seinem Ende entgegen, die letzten Zweifel, ob ihm die völlige Offenbarung seiner Empfindungen und der Schwingungen seiner Seele gelingen würde, verschwanden allmälig. Die hier entstandenen Schöpfungen bildeten später den zweiten Band seiner „Années de Pèlerinage". Das Hauptwerk, sowohl dem Umfange als dem Inhalte nach, ist die „Sonata quasi una Fantasia" mit dem erläuternden Zusatze „après une lecture

de Dante“. Im Schatten der herrlichen Baumgruppen der damals noch zugänglichen Villa Melzi hatten Liszt und die Gräfin die „Göttliche Komödie“ gelesen. Die in dem Garten befindliche Marmorgruppe des Bildhauers Comolli „Dante geführt von Beatrice“, deren Auffassung ihren Beifall nicht finden konnte, hatte ihn zu weiterem Nachdenken über die Dante'sche Beatrice geführt. Bei aller Bewunderung für das unvergleichliche Riesenwerk wollte ihm der Gedanke nicht gefallen, daß diese holdselige, verklärte Frauengestalt die Vertreterin der durch Offenbarung geleiteten Wissenschaft geworden ist. Beatrice hätte als das Ideal der Schönheit erscheinen und den Mann kraft der Liebe die Gottheit ahnen lassen und ihn nach sich dem Himmlischen entgegen ziehen müssen. „Das liebende Weib ist hehr und der wahre Schutzengel des Mannes; das gelehrte und auch das gottesgelehrte Weib ist ein Unding, welches in der Hierarchie der Wesen nirgends an seinem Platze ist.“ An diese andersgeartete Beatrice gemahnt die langathmige, seelenvolle Melodie in Fis dur des Mittelsatzes in der „Sonata“, deren Hauptsatz in D moll die stürmischen und oft qualvollen Gefühle des Mannes schildert, der jedoch unter Führung des liebevollen Weibes zuletzt die harmonischen Stufen zur Ruhe hinaufgeleitet wird.

Sehr häufig mischte sich Liszt unter das Volk, theils um dessen Leben in allen seinen Verzweigungen kennen zu lernen, theils um in verschwenderischer Weise Geld und Näschereien unter die Kinder zu vertheilen. Die Prozessionen schildert er ebenso grotesk, wie sie ihm erschienen sind. Einen feierlichen Eindruck konnten sie auch wohl nicht hervorrufen. Von den vielgerühmten schönen Stimmen hat er nur wenige entdecken können, deren Besitzerinnen drei

schöne junge Mädchen mit bleichen Gesichtern, großen schwarzen Augen und elfenbeinweißen Zähnen waren. Einen großen Theil des Tages benutzten die beiden Wanderer zu Kahnfahrten, vermittelst deren sie alle schönen Seebecken und besonders die verschiedenen Villen mit ihren herrlichen Aussichten und reichen Kunstschätzen besuchten. Ganz in ihrer Nähe erhob sich auf einer ungeheuren, spitz verlaufenden Felsenkuppe, von welcher aus man die ganze Gegend übersehen konnte, die Villa Serbelloni mit ihrer dunkelhäuptigen Lärchenumhegung, um die der Luftzug ungehindert streifte. Nach Liszt's Ansicht würde es ein Leichtes sein, diese Villa zu einer der schönsten Behausungen Europas zu gestalten. Diese Voraussage muß sich wohl erfüllt haben; denn die Villa ist heute ein kostspieliger Fremdenaufenthalt geworden. Jeder Leser des genannten Briefes an Ronchaud würde gern eine Verlängerung wünschen. Liszt wurde daran in eigenartiger Weise verhindert. Er hörte plötzlich unter seinen Fenstern die köstlichsten Harmonien erklingen: drei wunderbare Stimmen sangen ohne Begleitung das Trio aus „Wilhelm Tell". Sie rührten von den Grafen Belgiojoso her, die seine Anwesenheit in Bellagio erfahren hatten und ihm ein Ständchen bringen wollten. Er behauptet, nie etwas Aehnliches gehört zu haben, wie diese drei vom Wasser getragenen Stimmen, die sich in der sterndurchglühten Nacht emporschwangen und wieder verloren. Daß das Bekanntwerden von seinem Aufenthalte in Italien, nachdem nun einmal der Bann der Verborgenheit gebrochen war, allmälig auch in weitere Kreise getragen wurde, dafür sorgte Ricordi, dessen Drängen zu einem öffentlichen Auftreten in Mailand er endlich im December nachgeben mußte. In Italien war bisher kein Boden für Klavierspieler vor-

handen gewesen. Diese Klasse von Künstlern konnte nur genossen werden, wenn ihnen zugehört wurde, und zuhören wollten die Italiener nicht. Wenn sie nun bei Liszt eine Ausnahme machten, so verschaffte ihm diesen Vorzug nur seine blendende Virtuosität, die er hier in allem Glanze entfalten mußte: mit dem ernsten Musiker wollten seine Zuhörer keine Freundschaft schließen. Als er mit seinen Bearbeitungen der ihnen geläufigen Opern einen schmeichelhaften Beifall errungen hatte, glaubte er, einen Schritt weiter gehen und eine seiner ihm liebgewordenen Etüden spielen zu dürfen. Das Wort „studio“ erregte jedoch einen solchen Schrecken, daß ein Herr aus dem Parterre ihm zurief: er sei gekommen, um sich zu unterhalten, aber nicht, um sich etwas vorüben zu lassen. In einem der beiden noch in den folgenden Monaten gegebenen Konzerten hatte er auch den Vortrag des Hummel'schen Septetts gewählt, das seines einfachen Styles und seiner reizvollen Passagen wegen den Zuhörern nicht ganz fremd vorkam. Dieses Werk bildete jedoch die Grenze, die er mit Weber oder gar mit Beethoven nie hätte überschreiten dürfen. Trotz dieser Zurückhaltung wurde seinen Konzerten doch der Vorwurf übergroßen Ernstes gemacht. Um das erworbene Terrain nicht so schnell wieder zu verlieren und es auch für die Möglichkeit besserer Zwecke sich zu sichern, ließ er sich noch zu größeren Zugeständnissen an den verdorbenen Geschmack des Publikums herbei. Seine Rechtfertigung, so feinsinnig sie auch ist, kann doch nicht ganz über diese Schwäche hinwegtäuschen. „Ich hatte den Einfall, über Themen improvisiren zu wollen, welche vom Publikum vorgeschlagen und durch Zuruf gewählt würden, eine Art zu improvisiren, welche zwischen Publikum und Künstler die unmittelbarsten

Beziehungen herstellt. Diejenigen, welche Motive vorschlagen, setzen bis zu einem gewissen Grade ihre Eigenliebe mit ein. Die Annahme oder die Verwerfung der Themen wird ein Triumph für die Einen, eine Niederlage für die Anderen, eine Sache der Neugierde für Alle. Jeder ist begierig, zu hören, was der Künstler aus dem ihm gegebenen Thema machen wird. So oft es in einer neuen Form erscheint, freut sich der Geber der guten Wirkung, wie über eine Sache, zu der er persönlich beigetragen. So entsteht denn eine gemeinschaftliche Arbeit, eine Ciselirarbeit, mit welcher der Künstler die ihm anvertrauten Juwelen umgiebt." Wer sich so geschickt zu vertheidigen versteht, darf auch einmal eine strafbare Handlung begehen. Daß es bei diesem Verfahren an scherzhaften Ausartungen nicht fehlen würde, war wohl vorauszusehen gewesen. Seine Schlagfertigkeit ließ ihn auch darin nie im Stich. Als er über die Frage „ist es besser, zu heirathen oder Junggeselle zu bleiben?" phantasiren sollte, zog er es vor, die Antwort nicht am Klavier zu geben, sondern an die eines Weisen zu erinnern, „welchen Entschluß man auch fassen möge, entweder zu heirathen oder ledig zu bleiben, immer wird man ihn zu bereuen haben". Für das Wohlwollen, das die Mailänder für ihn an den Tag legten, konnte er ihnen wohl auch einen Schritt entgegenkommen. Der Beifall war ein ganz ungewöhnlicher und erfüllte ihn mit gerechtem Stolze. „Es liegt ein mir unerklärlicher mächtiger Zauber, eine stolze und wonnige Gewalt darin, eine Geistesmacht entfalten zu können, welche uns Gedanken und Herzen der Menschen gewinnt und in die Seele Anderer zündende Funken des unsere eigene Seele verzehrenden heiligen Feuers wirft, welche in ihnen Sympathien erweckt, die sie unwiderstehlich

uns nach empor zu den Regionen des Schönen, des Idealen, des Göttlichen ziehen!" Dieser schöne Traum hatte ihn in den Tagen gährender Jugend und überstürzender Lebenskraft verleitet, sich gegen den falschen Enthusiasmus aufzulehnen, wie er Werken ohne künstlerischen Werth gezollt wurde, wie er auch ihn in den Erfolgen finden mußte, die ihm nur wegen augenblicklicher Zerstreuung und nicht wegen ernster Vermittelung künstlerischer Offenbarungen zu theil geworden waren. Dieser schöne Traum verleitete ihn auch jetzt wieder, seine Entrüstungen über die unkünstlerischen Vorgänge in der „Scala" in allzu ehrlichen Worten zu enthüllen. Sein an den Verleger der „Gazette musicale" darüber gerichteter Brief wäre in Italien wohl ganz unbekannt und unbeachtet geblieben, wenn nicht Journalisten, die sich bei den Mailändern in einen günstigen Ruf bringen wollten, die Sache entdeckt und die völlig gerechten und wahrheitsvollen Urtheile des „bachelier-ès-musique" in ganz entstellter Weise hervorgezerrt hätten. Das romanische Nationalgefühl ist immer leichter zu verletzen als zu versöhnen. Daher gelang das Letztere Liszt für jetzt auch nicht, so daß er seine Konzertthätigkeit einstellen mußte. Ganz anders geartet war der Traum gewesen, den er an einem jener Tage unter den dunklen Gruppen exotischer Gewächse in einem kleinen gothischen Boudoir des Palastes der schönen russischen Gräfin Samoïloff geträumt hatte. An dieser einsamen Stelle, fern von dem Geräusche der glänzenden Gesellschaft, die herbeigeeilt war, um die einst berühmte Pasta in ihrem künstlerischen Abstieg zu bewundern und dann nach den Klängen eines Strauß'schen Walzers zu tanzen, erschien ihm die ernste Gestalt eines wandernden Mannes, der ihm Unwissenheit, Ohnmacht und Entsagung

als das Loos des strebenden Menschen verkündete. Ganz verwirrt durch diese traumhafte Erscheinung, die ihm seine selbstquälerische Phantasie vorgezaubert hatte, eilte er nach Hause, um sich von ihr mit der tiefempfundenen Weise des Schubert'schen „Wanderers" zu befreien. Zur Erinnerung an die in Mailand verlebten Abende übertrug er die „Soirées musicales" von Rossini und dessen Ouverture zum „Tell" auf das Klavier, die letztere jedoch nur, weil ihr Schöpfer ihm lächelnd bemerkt hatte, daß eine Uebertragung des heiteren Duetts zwischen dem englischen Horn und der Flöte selbst einem Liszt unmöglich sein würde. Am anderen Tage schon konnte dieser den Gegenbeweis liefern. Mißmuthig und ärgerlich über jenen widerwärtigen Zeitungslärm kehrte er dann nach Bellagio zurück, um sich im Kreise der Seinen wieder aufheitern zu lassen. Schon 1836 war ihm eine Tochter geboren, die den Namen Blandine (Rachel) erhalten hatte und „moucheron" genannt wurde. Das Kind hatte einen Teint von Milch und Rosen, und seine goldblonden Haare reichten ihm bis auf die Fersen. Als es drei Jahre alt war, schrieb er an Schumann, daß es im Allgemeinen sehr schweigsam, sehr ernst sei und eine ruhige Heiterkeit an den Tag lege. Während es sich sonst wenig um Musik kümmere, äußere es ein ganz lebhaftes Entzücken, sobald er des Abends die „Kinderscenen" spiele. Er müsse manche Stelle wohl zwanzigmal wiederholen, bevor er weiterspielen dürfe. Am 26. December 1837 wurde eine zweite Tochter geboren, die den Namen Cosima erhielt. Wie gewissenhaft er für die Pflege und Erziehung seiner Kinder, zu denen noch ein im nächsten Jahre in Rom geborener Sohn, Daniel, zählte, immer gesorgt hat, darüber wird noch an späteren Stellen wiederholt berichtet werden

müssen. Die ersehnte Ruhe sollte jetzt nicht lange dauern; denn was Mailand genossen hatte, dessen wollten sich auch andere Städte rühmen können, besonders Venedig, das ihn mit großer Spannung erwartete und in diesen seinen Erwartungen sich selbstverständlich nicht getäuscht sah. Das warme Verhältniß, welches sich zwischen ihm und dem Publikum entwickelt hatte, wurde hier nicht gestört, aber sehr bald von außen aufgelöst. Er las eines Morgens in einer deutschen Zeitung von großen Ueberschwemmungen in Ungarn und von der großen dadurch in Pest hervorgerufenen Noth. Da fühlte er zum ersten Male wieder die Bedeutung des Wortes „Vaterland". Seitdem sein Vater mit ihm in die weite Welt hinausgezogen war, waren fünfzehn Jahre verflossen. In dieser Zeit hatte er seine künstlerische Reife und seine geistige Entwickelung vollendet. Und Beides war ihm in Frankreich zu theil geworden! War es da nicht natürlich, daß er sich gewöhnt hatte, Frankreich auch als sein Vaterland zu betrachten? Als er nun jenes Unglück vernahm, versetzte er sich plötzlich in die Vergangenheit zurück und fand in seinem Herzen die Schätze der Kindheitserinnerungen rein und unberührt wieder. Er fühlte, daß ungarisches, nicht französisches Blut durch seine Adern floß, und als Ungar beschloß er sofort, seinen leidenden Landsleuten zu helfen. Er sagt in einem Briefe an Lambert Massart, daß er seine Reise nach Wien am 7. April angetreten habe. Ein Bericht über sein erstes dortiges Auftreten, der in der „Neuen Zeitschrift für Musik" erschienen ist, datirt vom 13. April, so daß jenes zwischen diesen beiden Zeitangaben stattgefunden haben wird. Darnach ist also das Datum des vor seiner Abreise von Venedig noch an Heine gesandten Briefes, der 15. April, von ihm irrthüm-

lich angegeben und wahrscheinlich in den 5. umzuändern. Darin ist die bittere Abfertigung enthalten, die er jenem für verschiedene Vorwürfe zu theil werden lassen mußte. Die falschen Aussagen über sein Verhältniß zum Saint Simonismus konnte er leichter widerlegen, als er sich mit seinem „Freunde“ darüber auseinandersetzen mußte, daß ihm dieser einen Charakter „mal assis“ nachgesagt hatte. In den „vertrauten Briefen über die französische Bühne an August Lewald“ vom Jahre vorher war nur die Rede davon gewesen, daß Liszt ein Mensch von verschrobenem, aber edlem Charakter, uneigennützig und ohne Falsch sei. Die Steigerung zum „mal assis“ konnte Liszt nicht so leicht überwinden. Seine Künstlerschaft wollte er ruhig der Kritik preisgeben, ohne sich verwunden zu lassen; sobald aber seine menschlichen Eigenschaften, deren Wurzeln tief in seiner Seele saßen, angegriffen und verdreht werden sollten, so bemächtigte sich seiner, und mit vollem Rechte, eine höchst gereizte Empfindlichkeit. Auf die Frage, ob denn Heine selbst immer „sehr gut gesessen“ sei, hat ihm dieser keine Antwort zu geben gewußt, ebensowenig wie auf die andere Frage, ob denn nicht die ganze Gesellschaft augenblicklich zwischen einer Vergangenheit, von der sie nichts mehr wissen will, und einer Zukunft, die sie noch nicht kennt, „sehr schlecht sitze“? Darum bittet ihn Liszt in aller Freundschaft, nur keine Anklage der Veränderlichkeit gegen den Einzelnen erheben zu wollen, wo die Gesammtheit getroffen werden müßte. Auch trage der Musiker die wenigst schwere Verantwortung; „denn wer keinen Säbel und keine Feder führt, kann sich ohne große Gewissensbisse seiner geistigen Neugierde überlassen und sich überall dahin wenden, wo er ein Licht zu gewahren glaubt.“

In Wien wurde er einen Monat lang festgehalten und mußte außer den zwei beabsichtigten Konzerten noch acht andere geben. Hier fand er eine große intelligente und wohlwollende Zuhörerschaft, von der er in seinen höchsten künstlerischen Zwecken verstanden wurde. Ihr konnte er zaglos alle ernsten Kunstwerke, die ihm ans Herz gewachsen waren, vorspielen, mochten es Fugen von Scarlatti und Händel, Sonaten von Beethoven und Weber, Mazurken und Etüden von Chopin, Sätze aus der Symphonie von Berlioz oder seine eigenen Etüden sein, jene Lieblingskinder, „welche den Stammgästen der ‚Scala‘ so ungeheuerlich erschienen waren“. Mit Begeisterung hörte er in Gesellschaften einen adeligen Kunstliebhaber die Lieder von Schubert in deutscher Sprache singen. Ihren musikalischen Reichthum kannte er schon; aber ihren ganzen Empfindungsgehalt offenbarte ihm erst diese Sprache, die nach der Gefühlsseite hin herrlich ist. Von ihnen spielte er „Lob der Thränen“ und das „Ständchen“ in seinen Bearbeitungen öffentlich. In den Berichten über seine Erfolge wird seine Bedeutung in den glühendsten Farben, aber auch mit völliger Bestimmtheit geschildert. Wenn darin behauptet wird, daß er kein Muster zur Nachahmung ist, daß nur ein ebenbürtiger Riesengeist ihm würde folgen können, ein solcher sich jedoch einen selbstständigen Weg suche, so sind damit Grundsätze aufgestellt, die das richtige Verhältniß Liszt's zu der damaligen und heutigen Klavierspielerwelt enthalten. Bis jetzt hat es keinen „ebenbürtigen Riesengeist“ in der ausübenden Kunst wieder gegeben. Die Leipziger „Allgemeine musikalische Zeitung“ brachte gegen ihre Gewohnheit einen besonderen Aufsatz über „Liszt in Wien“, da „ungewöhnliche Ereignisse auch eine ungewöhnliche Berichterstattung“ rechtfertigten. Bei Tobias

Haslinger, der die geschäftlichen Angelegenheiten der Liszt-schen Konzerte allein in die Hand genommen und vortrefflich besorgt hatte, war eine auserlesene Gesellschaft geladen gewesen. Nach jenem Aufsatze hatte Liszt hier das große Bdur-Trio von Beethoven „schöner als schön“ und „knechtisch treu nach dem Original“, aber in einem Rahmen gespielt, welcher die unvergänglichen Reize nur mehr und mehr noch heraushob. Sogar der nicht leicht entzündliche Schöpfer des Wortwitzes, Saphir, wurde von der ungewöhnlichen Erscheinung zu voller Bewunderung hingerissen und gab ihr in ernsten Tönen Ausdruck. „Liszt bleibt eine unerklärbare Erscheinung,“ schreibt er, „eine Komposition von so heterogenen, wundersam ineinandergefügten Stoffen, daß sie unter der Analyse unfehlbar Das verlieren würde, was ihr den höchsten Reiz, den individuellen Zauber verleiht, nämlich das unerforschliche Geheimniß dieser chemischen Mischung genialer Koketterie und kindlicher Einfalt, von Caprice und Götteradel.“ Auch an Vergleichen mit seinen Kunstgenossen konnte es nicht fehlen, zumal Wien die drei bedeutendsten unter ihnen oft gehört und schätzen gelernt hatte: Henselt, Thalberg und Clara Wieck. Das schöne Talent der Letzteren hatte auch Liszt entzückt, der darüber an Massart schrieb, daß sie wirkliche Vorzüge besitze: ein tiefes wahres Gefühl und eine beständige innere Erhebung. Der Berichterstatter der „Neuen Zeitschrift für Musik“ unterzog sich der nutzlosen Aufgabe, diese vier Erscheinungen am Klavierhimmel mit einander zu vergleichen. Liszt äußere die leidenschaftlichste Deklamation, Thalberg die verfeinertste Sinnlichkeit, Clara Wieck eine natürliche Schwärmerei und Henselt die echt deutsche Lyrik. Im weiteren Verlaufe seiner Studien über die einzelnen Eigenschaften dieses Viergestirns

schreibt er zwar Liszt die meisten und hervorragendsten zu, gelangt aber auch, wie es hierbei immer vorkommt, zu den zweifelhaftesten Folgerungen. Es klingt doch zum mindesten merkwürdig, wenn er Weltsitte nur Thalberg zuspricht, andere Verdienste nur von diesem und Clara Wieck anerkennen läßt und von Liszt behauptet, daß er „keine Exercitien“ gemacht habe. War nicht Liszt geradezu ein Vorbild in der Anerkennung anderer Verdienste, sobald diese einer solchen werth waren? Und hat nicht Liszt allein ungefähr so viele „Exercitien“ wie jene Drei zusammen gemacht? Technische Fertigkeiten werden nur durch anstrengende Arbeiten erreicht, und nicht sie selbst sind Genialität, sondern nur ihre Verwendung im Dienste höherer Zwecke.

Der größte Theil der Einnahmen aus seinen Konzerten, soweit sie nicht noch anderen Wohlthätigkeitszwecken dienten, wanderte nach Ungarn. Sein Beispiel wirkte anregend; denn die Theilnahme für die dortige Noth wurde durch ihn eine allgemeine und schaffte außerordentliche Summen herbei. Vielleicht wäre sein Aufenthalt in Wien bis über den Mai hinaus verlängert worden, wenn ihn nicht eine Erkrankung der Gräfin nach Venedig zurückgerufen hätte. Ende Mai verließ er Wien, nachdem er die Nacht vor seiner Abreise mit einem großen Theile seiner Freunde und Verehrer verbracht hatte. Erst am frühen Morgen hatten sie von einander Abschied genommen. Wie mußte er erstaunen, als in Neudorf, der ersten Poststation hinter Wien, die ganze Abschiedsgesellschaft, die heimlich vorausgefahren war, von Neuem auftauchte und ihn mit großem Jubel begrüßte! Der Maler Kriehuber, der in den folgenden Jahren Liszt noch in zahlreichen Bildern verewigt hat, widmete diesem heiteren Streiche die schönste Erinnerung, indem er eine

Skizze „Liszt im Reisemantel“ entwarf, die er dann lithographieren ließ. Nach seiner Ankunft in Venedig wartete Liszt die Erholung der Gräfin ab und begab sich dann mit ihr für die Sommermonate nach Lugano, wo er weniger zurückgezogen als im Jahre vorher lebte. Er verkehrte viel mit dem in der Umgegend wohnenden italienischen und österreichischen Adel. Der Herzog von Modena lud ihn ein, als Gast in seiner Villa Catajo einige Tage zu verleben, und noch dazu zu einer Zeit, als in derselben Villa sich verschiedene Mitglieder des österreichischen Kaiserhauses als Gäste aufhielten. Die Behandlung, mit der er ausgezeichnet wurde, unterschied sich durchaus nicht von der, die den fürstlichen Gästen zu theil werden mußte. Im Herbst brach er auf, um in einer Reihe italienischer Städte Konzerte zu geben. Von Florenz aus sandte er wiederum an den Herausgeber der „Gazette musicale“ einen Bericht „über den Stand der Musik in Italien“, worin er seine früheren Behauptungen durch überzeugende Beweise und Aufzählung von Thatsachen begründet. Der Bericht kann heute als eine geschichtliche Urkunde angesehen werden. Den Aufenthalt in Bologna benutzte er dazu, um im Museum die „heilige Cäcilie“ von Raphael ganz und voll auf sich wirken zu lassen. Den Eindruck schildert er in einem Briefe an d'Ortigue. Er betrachtete das Bild als einen zaubervollen Ausdruck der menschlichen Form in allem Edlen, Anmuthigen und Harmonischen und zugleich als ein bewundernswerthes und vollendetes Symbol der Kunst. Ob seine Auslegung die vom Maler beabsichtigte gewesen ist, kümmert ihn nicht: er hat es mit seinen Augen betrachtet, und jedes große Kunstwerk offenbart dem selbstständigen Beschauer eine Schönheit oder eine Eigenschaft, für deren

Empfindung er besonders befähigt ist. Als er später das Gedicht „Die heilige Cäcilie“ von Frau Emile de Girardin kennen gelernt hatte, komponirte er 1874 in Erinnerung an die früher durch die Betrachtung des Bildes gewonnenen Eindrücke eine Legende gleichen Namens. Anfang 1839 langte er in Rom an, wo er für die Zukunft des Klavierspiels einen entscheidenden Schritt vorwärts that. Der russische Graf Michael Wielhorsky veranstaltete für ihn im Palazzo Poli, in den Sälen des Fürsten Dimitri Galitzin, ein Konzert, in welchem Liszt vor einem auserlesenen Zuhörerkreise zum ersten Male ohne Mitwirkung ganz allein spielte. Die heutige musikalische Welt zählt die Klavierabende der Virtuosen nicht mehr zu den außergewöhnlichen Vorgängen, wofür damals das Liszt'sche Unterfangen in hohem Grade angesehen wurde, wenn er die sich gestellte Aufgabe auch glänzend gelöst hatte. Er nannte diese seine Abende in einem Briefe an die Fürstin Belgiojoso „ennuyeux soliloques musicaux“, die er den Römern geschenkt hatte und die er demnächst auch in Paris einzuführen beabsichtigte. „In solchem Grade ist meine Anmaßung bereits unermeßlich geworden!“ Er hatte es bis zum Ueberdruß empfunden, wie schwer es war, mit anderen Künstlern zusammen ein anständiges Programm aufzustellen. Darum war er muthig daran gegangen, eine Reihe von Konzerten nur aus eigenen künstlerischen Mitteln zu bestreiten, um, wie er scherzend schrieb, einmal Ludwig XIV. zu spielen und dem Publikum würdevoll zuzurufen „das Konzert: das bin ich!“ Unter den Bekanntschaften, die er in Rom machte, war ihm keine von größerer Wichtigkeit als die mit dem Historienmaler Jean Auguste Dominique Ingres, unter dessen anregender Führung er die großen Kunstschätze Roms

kennen lernte. Sein Flammenwort beseelte die Meisterwerke in den Sälen des Vatikans mit neuem Leben und ließ den „lechzenden Jünger“ tief in ihr Verständniß eindringen. Liszt fühlte sich in dem Umgange mit diesem geistvollen Manne sehr glücklich. Er übertrug den Inhalt, den er jetzt in der Malerei kennen lernte, mit Leichtigkeit auf die Musik und schloß daraus auf eine innige Verwandtschaft auch unter diesen beiden Künsten, wie er die zwischen Musik und Dichtung schon längst empfunden hatte. Er glaubte in der Anregung, welche die Musik von anderen Künsten erhielt, eine Gleichstellung erkennen zu können und übersah dabei, wie jene den ihr gebotenen Inhalt in einer ganz selbstständigen Weise zu einem völlig neuen herausgestaltete. In seiner schwärmerischen Begeisterung für *alles* Schöne, das sich ihm in der Welt bot, war ihm noch nicht zum Bewußtsein gekommen, daß gerade die Musik als das unmittelbarste Abbild der ganzen Welt zu betrachten ist. Zwei Kunstwerke regten ihn zu Schöpfungen an: das Gemälde „Sposalizio“ von Raphael und die Statue „il Penseroso“ von Michelangelo. Seine beiden Sücke sind unter den gleichen Namen in den italienischen Band der „Années de Pèlerinage“ aufgenommen. In dieser Zeit enstanden auch seine ersten Lieder. Das erste schuf er zu einem Gedicht des Marchese Cesare Bocelli „Angiolin dal biondo crin“ oder, wie es in der Uebersetzung von Peter Cornelius beginnt „Englein hold im Lockengold, Das zwei Lenze sah entschweben, Rein und heiter sei Dein Leben.“ In dieses Lied hat er die Zärtlichkeit für seine blondlockige Blandine hineingeheimnißt. Dann schuf er die Musik zu drei Sonetten von Petrarca, ließ sie aber nicht Lieder bleiben, sondern verwandelte sie später in drei Klavierstücke, die den melodischen Zauber der

italienischen Dichtungen viel getreuer wiedergeben. Alle diese Arbeiten verrathen den inneren Einfluß der geistigen Eindrücke, die ihm Italien geboten hatte, während in dem ersten Bande jener Sammlung die Natur der Schweiz die von außen anregende Urheberin der musikalischen Werke gewesen war.

Während des Sommers weilte er zunächst mit der Gräfin in dem Badeorte Lucca und dann, als hier die Hochfluth des gesellschaftlichen Lebens begann, fern davon in dem stillen Schifferdorfe San Rossore, wo er ein kleines, nicht weit vom Ufer entferntes Häuschen bewohnte. Hier ließ er noch einmal die unaussprechliche Schönheit der wundervollen italienischen Natur ungestört auf sich einwirken; denn der Abschied von diesem gottgeliebten Lande nahte heran. Es drängte ihn, sich jetzt der ganzen Welt als den völlig abgeschlossenen Künstler zu zeigen, der er geworden war, besonders der Welt, die eine so warme Empfindung für ihren großen Meister lärmend verkündigen ließ und dann nicht einmal die verhältnißmäßig kleine Summe für ein würdiges Monument zusammenbringen konnte, das — Beethoven in seiner Vaterstadt gesetzt werden sollte. Liszt hatte schon längere Zeit alle darauf bezüglichen Berichte der Presse gelesen und einen Abscheu vor den jämmerlichen Resultaten bekommen. Schon seit einigen Jahren wurde gebettelt und immer wieder gebettelt, und noch viele Jahre hindurch hätte diese Bettelei fortgesetzt werden müssen, wenn sich nicht Liszt in seinem edelmüthigen Stolze erhoben und „an das Beethoven-Comité zu Bonn" geschrieben hätte, daß er die noch erforderliche Summe aus eigenen Mitteln bestreiten wolle. Als einziges Vorrecht für seine Großmuth hatte er sich die Wahl des Künstlers ausgebeten, welchem

die Ausführung der Arbeit übertragen werden müßte. Wie sein hochherziger Vorschlag aufgenommen und verwirklicht worden ist, das wird bei der Enthüllungsfeier erzählt werden. Auch unter den schwierigsten persönlichen Angelegenheiten verlor er nie die großen Kunstverhältnisse aus dem Auge. Und in einer schwierigen Lage befand er sich augenblicklich. Sein Vorhaben, in der Welt wieder aufzutreten, konnte er nur ausführen, wenn die Gräfin ihn als seine rechtmäßige Gattin begleitete. Zu diesem einzig möglichen Auswege wollte sie sich nicht entschließen: darum mußte er allein reisen; denn er m u ß t e seine Mission als Künstler erfüllen. Die Trennung wurde auch aus inneren Gründen unvermeidlich. Den Kummer über die Zurückweisung seiner Hand hatte Liszt still für sich getragen; aber der Mangel an Empfindung für ihr Verhältniß zu einander, der sich bei der Gräfin immer deutlicher offenbarte, hatte ihn endlich doch verletzt. Sie hätte sich gern in dem bevorstehenden Glanze des Namens „Liszt“ gesonnt; aber die Pflichten, die ihr als Trägerin dieses Namens auferlegt worden wären, wollte sie nicht übernehmen. Die Aeußerung der Mutterliebe hatte er auch anders erwartet; denn er konnte sich mit der französischen Sitte, die Kinder kurz nach der Geburt zu Pflegerinnen aufs Land zu schicken, nicht befreunden: dazu liebte er sie zu innig. Die Anordnungen, welche er für die nächste Zeit treffen wollte, hatten durchaus nicht ihren Beifall gefunden. Es war zu unliebsamen Auseinandersetzungen gekommen, die damit endeten, daß sein Wille durchgesetzt wurde. Im November begab er sich nach Wien und sandte seine Kinder zu seiner Mutter nach Paris, wohin sich zunächst auch die Gräfin begab. Mit der Ausführung dieser Entschlüsse betrachtete er einen bedeutenden Theil seines

Lebens als abgeschlossen. Er war sich dessen vollkommen bewußt, daß die Lehrjahre für ihn vorüber waren Daher war es nicht willkürliche Laune, die ihn auf die Wanderschaft trieb: es war die Ueberzeugung, daß er von nun an in der Ausbreitung der gesammelten Lehren sich bethätigen müsse. Freilich lagen die Wege, welche er beschreiten mußte, dunkel vor ihm, während die Ziele seines Künstlerthums ihm hell entgegenleuchteten. Größeres und allgemeineres Verständniß für die vielen und mannigfaltigen Meisterwerke der Musik, regere und innigere Theilnahme des Publikums an ihren ernsten Vorführungen, kurz, eine gründliche Verbesserung des musikalischen Geschmacks: das waren die Ideale, deren Erreichung er durch sein Wirken zustreben wollte. Daß er dies auf dem Wege der Konzertreisen nicht erreichen würde, wußte er; aber den festen Punkt, den er dazu brauchte, konnte er noch nirgends entdecken. Auch sah er schon die neue Entwickelung der Musik sich ankündigen, war sich auch seiner eigenen Mitarbeit daran bewußt; aber das Bild der Zukunft war noch verschwommen. Was blieb ihm also zunächst zu thun übrig, als sich in die Fluthen des Virtuosenstromes zu stürzen? Er wurde Virtuose im umfangreichsten Sinne des Wortes, um die Virtuosität als solche, nämlich in ihrem Selbstzweck, gänzlich zu vernichten, indem er ihr das Prunken mit Aeußerlichkeiten ohne innere Bedeutung raubte.

Gleich nach dem ersten Konzerte in Wien wurde er von einem heftigen Fieber befallen, das ihn eine Zeit lang ans Bett fesselte und keinen ungefährlichen Verlauf nahm. Während seiner Wiedergenesung schrieb er noch vom Bett aus an den Grafen Leo Festetics nach Pest: „Sie werden mit meiner Anwesenheit dort für den 18. oder 22. Dezember

bedroht. Ich werde ein wenig gealtert, gereifter ankommen und, gestatten Sie mir den Ausdruck, auch mehr ‚ausgearbeitet als Künstler‘, als wie Sie mich letztes Jahr kennen gelernt haben; denn ich habe während dieser Zeit in Italien außerordentlich gearbeitet.“ Damit dieses Bekenntniß von den Fortschritten des letzten Jahres in seiner ganzen Bedeutung gewürdigt wird, muß an die von Jahr zu Jahr gestiegenen Schätzungen erinnert werden, die im Verlaufe der bisherigen Schilderung seines Lebens erwähnt werden konnten. Selbst die Berichte über seine Jugendleistungen stellten ihn, und wie es aus verschiedenen einzelnen Vorgängen auch zu begründen war, mit vollem Rechte schon als einen erstaunlichen Künstler hin, der sich auf die Höhe des Könnens aller Genossen seines Instrumentes, auch der ältesten und berühmtesten, emporgeschwungen hatte. Als Jüngling stieg er von Stufe zu Stufe weiter und ließ bald die gesammte Klavierspielerschaft hinter sich. Tauchte irgendwo ein Nebenbuhler auf, wie der künstlich ihm gleichgestellte Thalberg, so brauchte er nicht lange dazu, bis er selbst die heftigsten Vertheidiger seines Gegners gezwungen hatte, ihm den Preis zuzuerkennen. Nicht nur das Publikum, nicht nur die besonnensten Schriftsteller, sondern auch die Musiker, denen er doch wirklich gefährlich erscheinen mußte, alle beugten sie sich vor der unnahbaren Größe und Macht seines Spiels. Es ist kaum zu begreifen, wie damals ein Klavierspieler noch den Muth fassen konnte, da in der Oeffentlichkeit eine Taste anzurühren, wo ein Liszt gewirkt hatte. Der Anerkennungsmesser seiner Kunst hatte nach menschlichem Ermessen bereits bei seinem Auftreten im Frühjahre in Wien den höchsten Grad der ihm möglichen Leistungsfähigkeit angezeigt: und nun wollte er noch ‚aus-

gearbeiteter' auftreten? Nur diese Erwägungen machen es möglich, den jeder Beschreibung spottenden Huldigungstaumel einigermaßen zu verstehen, den Liszt auf seiner Wanderung durch ganz Europa während der nächsten sieben Jahre erzeugt hat. Die Berichte aus jenen Tagen müßten als Märchenerzählungen betrachtet werden, wenn nicht glaubwürdige Zeugen noch im höheren Alter, wo der Rückblick auf die Jugendzeit eine behagliche Ruhe auszuströmen pflegt, mit einer fieberhaften Erregung von den miterlebten Vorgängen gesprochen hätten, die mit Gewißheit auf die volle Wahrheit der Ueberlieferungen schließen ließ. Und Diejenigen, denen es nicht beschieden gewesen war, auch nur einmal mit dabei zu sein, konnten nicht genug Anekdoten, Witze, Reiseerlebnisse erzählen, die sich auf die Person dieses Wundermannes bezogen, damals die Runde durch alle Kreise, durch die höchsten, wie durch die niedrigsten, gemacht und schon dadurch allein ein besonderes Aufsehen hervorgerufen hatten, daß jener Wundermann nur ein — Klavierspieler war. Wenn es noch ein Fürst, ein Feldherr, ein Staatsmann, ein Sänger oder ein Schauspieler gewesen wäre, dann hätte die Sache wohl erklärt und verstanden werden können; aber nur ein Klavierspieler! Was ihm in den Augen des mittellosen Mannes einen besonderen Glanz, eine Art Heiligenschein verlieh, war die verschwenderische Wohlthätigkeit, wie sie in diesem Grade noch nie und von Niemandem bethätigt worden war. Da gab es keine Noth, sobald er Kenntniß davon erhalten hatte, da gab es keine Stiftung für milde Zwecke, keinen Neubau von Schulen oder Kirchen, zu dem die vollen Mittel fehlten und entweder gar nicht oder nur langsam zusammengebracht wurden, da gab es kein künstlerisches oder gemeinnütziges Unternehmen,

das Hülfe nöthig hatte, wo nicht Franz Liszt seine Hand aufgethan und ungeheure Summen ausgestreut hatte. Noch heute giebt es große Einrichtungen, wie beispielsweise der Pensionsfonds der Orchestermitglieder am Hamburger Stadttheater, zu denen er den festen Grund gelegt hat. Als er von jenem Fieberanfall vollständig genesen war, unterbrach er seine Wiener Konzertthätigkeit und folgte den zahlreichen Rufen der Ungarn. Daß diese ihn eifrigst herbeiwünschten, um ihn auf ihre Weise feiern zu können, läßt sich leicht erklären, hatte er sich doch selbst als Ungar durch sein hochherziges Eintreten für seine in Noth gerathenen Landsleute gezeigt und bewährt. Er war nicht nur dem Namen, sondern vielmehr der Gesinnung und der That nach als Ungar aufgetreten. Kein Gefühl ist bei einem *solchen* ausgeprägter als das der Ritterlichkeit, und für keinen Menschen haben die Ungarn mehr glühende Empfindung, als in welchem sie dies Gefühl deutlich ausgeprägt finden. Schon in Preßburg wurde er wie ein heimkehrender Sieger empfangen. In gewisser Beziehung war er ein solcher; denn er war einst zum Kampfe um sein Dasein ausgezogen, und daraus war er als Sieger hervorgegangen. Kurz vor Weihnachten langte er in Pest an, wo er im Palaste seines Freundes, des Grafen Leo Festetics, abstieg. Kaum war das Empfangs-Souper vorüber, als eine dichterische und musikalische Begrüßungsfeier den Gast des Hauses überraschte und als Vorspiel für die ihn erwartenden Aeußerungen einer grenzenlosen Sympathie einen Vorgeschmack davon gewähren konnte. Noch vor Ende des Jahres trat er zweimal öffentlich auf. Jedes Land hat zu jeder Zeit seine besonderen Melodien, die den allgemeinen Sinn beherrschen oder wenigstens die Luft mit ihren Klängen

anfüllen. Liszt hatte sich daran gewöhnt, diese Melodien stets zu seinen Konzertzwecken zu verwenden. Indem er sie als Unterlage für seine Improvisationen benutzte oder sie in besonderen Arbeiten verwerthete, setzte er sich zu seinen Zuhörern in eine viel engere Beziehung, als ihm dies durch den Vortrag der vorhandenen Klavierwerke allein *möglich* geworden wäre. So war es in Paris gewesen, so hatte er es auch in Italien gemacht. Wie mußte nun erst das ungarische Volk hingerissen werden, als er plötzlich die Töne und Rhythmen des Landes anschlug, mit denen seine Bewohner geradezu verwachsen waren! Die Bande, die ihn mit den Ungarn verknüpften, wurden dadurch in vollem Sinne nationale, was so viel bedeutete, als daß er *unter* die edelsten Söhne und Helden des Landes gezählt wurde. Während der ersten vierzehn Tage des neuen Jahres folgten jenen ersten beiden Konzerten noch sieben andere, von denen er zwei für sich, die übrigen fünf für wohlthätige Zwecke gegeben hatte: am 2. Januar für den Pester Musikverein, am 4. für das Nationaltheater, am 8. für einen armen ungarischen Violinspieler, am 9. zu Ofen für die dortige Blindenanstalt und am 11. für die Gründung eines ungarischen Konservatoriums. Die Huldigungen und Ehrenerweisungen erreichten ihren Gipfel in der Verleihung des Ehrensäbels, der ihm in dem für das Nationaltheater gegebenen Konzerte auf der Bühne dieses Institutes von den in voller Nationaltracht auftretenden Häuptern des ungarischen Adels unter dem tosenden Jubel des Publikums feierlichst überreicht wurde. Dies Geschenk, das von alter getriebener Arbeit war und in einer mit Edelsteinen reich besetzten Scheide von Silber und Gold steckte, begegnete in der Beurtheilung, die es außerhalb Ungarns fand, dem

vollsten Mißverständnisse und forderte den Spott der europäischen Witzbolde und Journalisten heraus. In der Erwiderung, welche Liszt der vom Grafen Leo Festetics an ihn gerichteten Ansprache hatte folgen lassen, war von ihm eine schlagfertige Erklärung für die symbolische Bedeutung des eigenartigen Geschenkes gegeben worden. Darüber wurde ein tiefes Schweigen beobachtet; denn wäre jene Erklärung bekannt geworden, so hätte die Entrüstung keinen so freien Lauf nehmen können. Die besondere Bedeutung, die dem Säbel in Ungarn beigelegt wird, wurde ebenfalls nicht berücksichtigt. Dort gilt er als eine Auszeichnung für jeden hervorragenden Mann, auf welchem Gebiete seine Verdienste auch liegen mögen. Daran knüpfte Liszt in seinen Dankesworten an. Den Säbel darf jeder ritterliche Held *führen*, einerlei, ob im Kriege oder im Frieden. Wie das *Land* geschützt wird, so muß auch die Arbeit der Wissenschaft und der Kunst geschützt werden. So lange diese Arbeit friedlich weitergeführt werden kann, so lange bleibt das Schwert in der Scheide stecken. Sollen aber ungerechter oder gewaltsamer Weise Störungen hervorgerufen werden, so wird auch hier das Schwert gezogen werden, das Schwert des Geistes zum Schutze der geistigen Güter: als solch' ein Symbol faßte Liszt den Säbel auf, und in diesem Sinne nahm er ihn an. Nach diesem Konzerte war die Heimfahrt ein Triumphzug, an dem Tausende von Menschen theilnahmen. Die strenge Winterkälte hinderte sie nicht, bis spät in die Nacht hinein vor dem Palaste durch unausgesetzte Hochrufe ihn immer wieder ans Fenster zu locken. Ebensowenig ließen sich Herren und Damen der höchsten Aristokratie durch die Strenge des Winters abhalten, ihn nach Ofen zu begleiten, obgleich die Fahrt über die Donau zwischen den

Eisschollen hindurch keineswegs ungefährlich war. Als er dann bei seiner Abreise von Pest sich zum zweiten Male mußte über die Donau setzen lassen, harrten Tausende und Tausende aus allen Schichten der Bevölkerung so lange am Ufer, bis er glücklich am anderen Ufer angekommen war. Nachdem er in Raab, Preßburg und Oedenburg Konzerte gegeben hatte — in letzterer Stadt wurde er zum Ehrenbürger ernannt, wie es auch schon in Pest geschehen war —, fuhr er „in einem glänzenden Wagen", wie es ihm vor beinahe zwanzig Jahren verheißen worden war, nach Raiding, um in Jugenderinnerungen zu schwelgen. Seine Ankunft war gegen seinen Willen vorher verrathen worden, so daß die Bewohner des kleinen Ortes und auch viele Gutsleute aus der Umgegend sich zu einem würdigen Empfange hatten rüsten können. So wurde aus dieser Befriedigung der Sehnsucht nach der engsten Heimath ein Festtag, wie er an dieser Stelle wohl nie wieder erlebt worden ist. Nach dem Hochamte in der Kirche und dem Besuche des Elternhauses, das jetzt ein Jäger bewohnte, mußte der Stimmung durch Veranstaltung eines Volksfestes Rechnung getragen werden. Trotz Schnee und Eis wurde im Freien getanzt und der Freude über die Anwesenheit des berühmten Landeskindes in größter Ausgelassenheit Ausdruck verliehen. Im Jahre 1881 erhielt das Haus, in dem Liszt 70 Jahre früher geboren war, eine Gedenktafel.

Nach seiner Abreise von Ungarn hingen sich, wie dies bei allen Großen der Fall ist, die Neider und Spötter an seine Rockschöße und versuchten auf alle mögliche Weise seine Erfolge zu schmälern und die ihm widerfahrenen Huldigungen in den Staub zu ziehen. Als dies Verfahren allgemeiner wurde, wandte er sich in einem offenen Briefe

an den Herausgeber der Revue des deux Mondes, die auch nicht ganz rein geblieben war, und verdeutlichte den engherzigen Beurtheilern dieser Angelegenheit den Unterschied zwischen der Theilnahme, die etwa Tänzerinnen beim Publikum gefunden hatten, und der Anerkennung, die ihm von einer Nation gezollt worden war. Er will gern zugeben, daß diese Anerkennung über den Werth *seiner* Leistungen hinausgegangen ist. „Darum habe ich auch," schreibt er, „in diesen Feierlichkeiten vielmehr den Ausdruck der Erwartung, als den der Befriedigung gefunden. Ungarn hat in mir den Mann erblickt, von dem es nach den kriegerischen und politischen Ruhmesthaten, die es schon in reicher Anzahl vollbracht hat, nun auch eine künstlerische Ruhmesthat erhofft." Zu seiner eigenen Rechtfertigung gesellte sich noch eine andere, dichterische: das Lied „An Franz Liszt" von dem ungarischen Dichter Martin Vörösmarty. Nur wurden darin Forderungen gestellt, die Liszt durchaus nicht erfüllen konnte. Er sollte sich nicht mit dem Gefühle des Stolzes, ein Ungar zu sein, begnügen, sondern auch die Schmach mitempfinden, die dem Lande zugefügt worden sei, und unter der es noch zu seufzen habe. Das Elend habe mit der Schlacht von Mohacs begonnen, und noch sei die Freiheit nicht zurückerkämpft worden, nach der sich das Land sehne, um den Aufbau der kühnen Geister mit emsigen Riesenhänden vollenden zu können. Darum müsse er als Meister der Töne ein Lied anstimmen und es seine Landsleute singen lehren, ein Lied, dessen Klänge sie zu neuem blutigen Kampfe begeistern und die dunklen Schatten der Vergangenheit vertreiben würden. Und wenn bei der Erhebung des Landes sein Lied von millionen Volkslippen erklingen würde, dann könne ihm

das stolze Wort entgegengejubelt werden „noch lebt Arpad's Geist in seinen Söhnen". Alle diese Wünsche zeugten von schöner vaterländischer Begeisterung; aber sie konnten Liszt zu keiner Schöpfung mit fortreißen. Was aus Ungarn geworden war, hatte die Uneinigkeit seiner Söhne daraus gemacht, und diese Uneinigkeit hatte sich von Geschlecht zu Geschlecht fortgepflanzt und würde nie wieder die Zeiten eines Matthias Corvinus entstehen lassen. Ein anderes Lied wollte er seinem Vaterlande schaffen, das die Erinnerung an jene Zeiten wecken und in vielen Variationen von dem Glücke und dem Glanze der Vergangenheit erzählen sollte: die „ungarische Rhapsodie", die für Ungarn der Ausdruck der nationalen Empfindungen wurde, wie Polen bereits ähnliche Gestaltungen in den Chopin'schen Polonaisen und Mazurken besaß. Damals erschienen mehrere Hefte „ungarische National-Melodien", aus denen er nach und nach eine Rhapsodie nach der anderen werden ließ.

Gewissenhaft, wie er immer war, löste er sein Versprechen ein und gab in Wien noch eine zweite Reihe von Konzerten, um dann seinen Konzertweg fortzusetzen und über Prag und Dresden nach Leipzig zu wandern. Alle einzelnen Erlebnisse in den verschiedenen Städten lassen sich hier nicht erzählen, zumal auch viele in ähnlicher Weise wie an anderen Orten verlaufen sind. Nur die Städte werden genannt werden, in welchen er mehrere oder bedeutendere Konzerte gegeben hat, ohne diese jedoch besonders namhaft zu machen. Die größere Anzahl fand überall stets zu wohlthätigen Zwecken statt. Mehrere Städte haben eine besondere Bedeutung erlangt, theils durch die unglaubliche Höhe der Huldigungen, theils durch Vorgänge, die auf seine spätere Laufbahn als selbstständigen Schöpfer

einflußreich geworden sind. Zu diesen letzteren Städten zählt in erster Linie Leipzig, das die hohe Ehre, einen Johann Sebastian Bach siebenundzwanzig Jahre lang in seinen Mauern beherbergt zu haben, damit zu würdigen glaubte, daß es sich für immer in die Vergangenheit begraben wollte, um die Gegenwart unbeachtet an sich vorüberziehen zu lassen. Gegen diese Enthaltsamkeitsversuche war Schumann schon zu Felde gezogen, zunächst ohne unmittelbaren Erfolg. Im Gegentheil, er hatte nur die Verkennung seiner Schöpfungen dadurch vergrößert. Erst als er lahmer geworden war und sich mit dem Unabwendbaren theilweise einverstanden erklärt hatte, da wurde ihm eine beschränkte Anerkennung zugestanden. In Liszt witterten die Führer jenes Stillstandes einen gefährlichen Gegner. Die von ihm ausgeströmte *unmittelbare* Wirkung konnte nur einer lebenswarmen Bethätigung seiner Künstlerschaft entspringen: und eben diese Lebenswärme mußte „mit Recht“ gefürchtet werden. Darum machten sich schon vor seiner Ankunft gewisse Mißstimmungen geltend, die durch kleine Aeußerlichkeiten noch verstärkt wurden. In den Ankündigungen von seinem Erscheinen war von „der Ehre“ gesprochen worden, die dabei Leipzig widerfahren würde. Das hatte den Anstoß gegeben. Dann hatte er keine Freibillete bewilligt, weil er nicht den Schein erwecken wollte, als ob eine Beeinflussung der Presse in seinem Sinne läge. Die freie Hand, die er ihr damit gelassen hatte, wurde in gerade entgegengesetzter Weise benutzt: sie nahm vor seinem ersten Auftreten schon gegen ihn Partei, so daß Schumann, der nach Dresden gereist war, um ihn hier kennen zu lernen, sich veranlaßt sah, sofort nach der Rückkehr gegen „die Pedanten und Schelme, die zu allen Zeiten am Großen und Bedeutenden gerüttelt haben“,

energisch aufzutreten. Außerdem hatte die Verdoppelung der Eintrittspreise zu der Behauptung geführt, daß „Liszt nur nach Leipzig gekommen wäre, seine unersättliche Habgierde zu befriedigen“. Um das Maß der Erbitterung voll zu machen, waren die Plätze des altehrwürdigen Gewandhaussaales umgestellt und sogar „das Orchester zu Plätzen für die Zuhörer benutzt“. Alle diese Neuerungen, so verschwindend klein sie im Verhältnisse zu der Größe der erwarteten Erscheinung waren, hatten so verdrehte Erörterungen hervorgerufen, daß der bis auf den letzten Platz gefüllte Saal von einer Grabesstille erfüllt war, als Liszt das Podium betrat. Nur einige Laute, die einem Zischen nicht unähnlich waren, wurden vernehmbar, als er in die Nähe des Flügels gekommen war. Seine ruhige und stolze Haltung brachte das Publikum zur Vernunft und ließ es in den selbst geringeren Größen oft gezollten Beifall ausbrechen. Ueber den Verlauf des Konzertes hat Schumann in unvergleichlicher Weise geschrieben. Er hätte gern einem Jeden, der nie das Glück genießen würde, Liszt zu hören, ein Bild des hervorragenden Mannes verschafft, so schwer dies auch sei. „Am leichtesten ließe sich noch über seine äußere Erscheinung sprechen. Man hat sie bereits vielfach zu schildern gesucht, den Kopf des Künstlers schillerisch, auch napoleonisch genannt, und wie alle außerordentliche Menschen einen Zug gemein zu haben scheinen, namentlich den der Energie und Willensstärke um Aug' und Mund, so treffen auch jene Vergleiche zum Theil. Namentlich gleicht er Napoleon, wie wir diesen als jungen General oft abgebildet sehen — bleich, hager, bedeutend im Profil, den Ausdruck der Gestalt mehr nach dem Scheitel hinaufgedrängt.“ Nun wagt sich Schumann an die schwierige

Aufgabe, ihn als Künstler darzustellen. „Es ist nicht mehr Klavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das Friedliche der Kunst zugetheilt. Wie viele und bedeutende Künstler in den letzten Jahren an uns vorübergegangen sind, wie viel wir selbst besitzen, die Liszt in mancher Weise gleichstehen, an Energie und Kühnheit müssen sie ihm alle sammt und sonders weichen." Besonders wird Thalberg von Schumann weit hinter Liszt gestellt. „Näher an diesem steht schon Chopin als Spieler, der ihm wenigstens an feenhafter Zartheit und Grazie nichts nachgiebt, am nächsten wohl Paganini und als Weib die Malibran, von denen beiden Liszt auch das Meiste genützt zu haben bekennt." Schumann rechtfertigt sodann das Verhalten der „Neuen Zeitschrift für Musik". „Seit ihrem Bestehen hat sie dem Künstler zu folgen gesucht, hat nichts verheimlicht, was für und wider ihn laut wurde, obwohl sich bei Weitem die meisten Stimmen und namentlich aller großen Künstler zum Lobe seines eminenten Talentes vereinigten." Am 17. März 1840 fand das erste Konzert statt. „Er fing mit dem Scherzo und dem Finale der Pastoral-Symphonie von Beethoven an. Die Wahl war launisch genug und nicht glücklich aus vielen Gründen. Im Zimmer, unter vier Augen mag die sonst höchst sorgsame Uebertragung das Orchester vergessen lassen; im größeren Saale aber, an derselben Stelle, wo wir die Symphonie so oft und vollendet schon vom Orchester gehört, trat die Schwäche des Instrumentes um so fühlbarer hervor, und um so mehr, je mehr die Uebertragung auch die Massen in ihrer Stärke wiederzugeben versucht; ein einfacheres Arrangement, ein Andeuten hätte hier vielleicht sogar mehr

gewirkt. Dennoch, versteht es sich, hatte man den Meister auf dem Instrumente herausgehört; man war zufrieden; man hatte ihn wenigstens die Mähnen schütteln gesehen. Im Bilde zu bleiben, so zeigte sich bald der Löwe gewaltiger. Dies in einer Phantasie über Themata von Paganini, die er in außerordentlicher Weise spielte. Aber alle die erstaunliche verwegene Bravour, die er hier zeigte, möchte ich noch opfern für die zauberhafte Zartheit, wie sie sich in der folgenden Etüde aussprach." Es sollen die „Harmonies du soir" aus seinen zwölf großen Etüden gewesen sein. „Chopin ausgenommen," fährt Schumann fort, „wüßte ich, wie gesagt, Niemanden, der ihm hierin — in jener Zartheit nämlich — gleichkäme." Trotz des ungewöhnlichen Erfolges, den Liszt sich in diesem Konzerte thatsächlich erzwungen hatte, blieb die ungünstige Stimmung doch noch Herrscherin, da ihr nicht nur jene Ungeschicklichkeiten, sondern tiefere Ursachen zu Grunde lagen. Darüber waren alle vorurtheilsfreien und weiterblickenden Musiker im höchsten Grade entrüstet, allen voran Mendelssohn, der schon seit beinahe zehn Jahren mit Liszt durch eine innige Freundschaft verbunden war. Ein „Wunder, ein wahres Wunder", wie Mendelssohn es nannte, hatte sie so eng mit einander verknüpft. Der Letztere hatte damals sein G moll-Konzert vollendet und war auf die darin aufgehäuften Schwierigkeiten, besonders auf die Oktaven im ersten Satze, nicht wenig stolz gewesen. Mit dem kaum leserlichen Manuskripte kam er eines Tages zu Erard, wo Liszt es — „mit der größten Vollendung vom Blatt spielte: man kann es gar nicht schöner spielen, als er es gespielt hat — es war wunderbar!" Diese Bewunderung für Liszt war unvermindert geblieben und trieb ihn jetzt zu einem bewundernswerthen Freundschaftsdienste. Er

lud eine große Gesellschaft von mehreren Hundert Personen ein und führte für seinen Freund Liszt seine neuesten Werke für Orchester und Chor auf. Dann spielte er noch mit ihm und Hiller das D moll-Konzert von Bach für drei Klaviere. Liszt blieb den Dank nicht schuldig und errang mit dem Vortrage seiner „Lucia-Phantasie“ und seiner Bearbeitung des „Erlkönig“ die Bewunderung der auserlesenen Gesellschaft im höchsten Maße. „In freudigster Erregung,“ schrieb Schumann, „trennte sich die Versammlung, und der Glanz und die Heiterkeit, die sich in Aller Augen spielte, möge dem Geber ein Dank sein für die Huldigung, die er dem berühmten Kunsttalente eines Anderen an jenem Abend darbrachte.“ Darauf folgte nun das zweite Konzert, das Liszt in Leipzig gab und mit dem „Konzertstück“ *von* Weber begann. „Wie er das Stück anfaßt,“ berichtet der zuverlässigste Gewährsmann, „mit einer Stärke und Großheit im Ausdrucke, als gälte es eben einen Zug auf den Kampfplatz, so führt er es, von Minute zu Minute steigend, fort bis zu jener Stelle, wo er sich wie an die Spitze des Orchesters stellt und es jubelnd selbst anführt. Schien er an dieser Stelle doch jener Feldherr selbst, dem wir ihn an äußerer Gestalt verglichen, und der Beifall darauf an Kraft nicht unähnlich einem „Vive l'empereur“. Das Konzertstück war und blieb die Krone seiner Leistungen.“ Und es blieb auch eine der Kronen während der ganzen Liszt'schen Virtuosenlaufbahn. Einen Abglanz von der Art, wie Liszt das Werk seinen Zuhörern vermittelte, legte Bülow in einer Bearbeitung davon nieder, die als Frucht der Studien, die er bei seinem Meister getrieben hatte, angesehen werden konnte. Als jedoch später bei Cotta die Ausgabe erschienen war, in der Liszt selbst seine Auffassung von

dem Werke niedergelegt hatte, bat Bülow wiederholt, von der seinigen keine Kenntniß mehr nehmen zu wollen, da in jener ganz andere Sachen zu finden wären, die so herrlich seien, daß daneben alle anderen Ausgaben verschwinden müßten. In jenem zweiten Konzerte hatte Liszt wieder den „Erlkönig“ gespielt, den er schon vor dem geladenen Publikum geboten hatte. Sein Vortrag dieses Schubert'schen Liedes hat den Schlüssel geschaffen, mit dem die Thür zu dem großen Schatze der gesammten Lieder dieses Meisters geöffnet worden ist. Die Sänger bemächtigten sich fortan des „Erlkönig“ und wurden durch die damit erzielten Erfolge ermuthigt, auch die anderen Lieder in ihr Programm aufzunehmen. Das große Publikum empfand auch einen größeren Genuß beim Anhören des Liszt'schen „Erlkönig“, als ihn die bisherigen Vorträge in der ausübenden Kunst ihm gewährt hatten; denn es fühlte hier eine Macht offenbar werden, von der es bisher nichts geahnt hatte: das war eben die Macht der Persönlichkeit, die sich mit ihrem Fühlen und Empfinden in dem Vortrage Geltung zu schaffen wußte. Sobald die Leipziger ihre wärmere Empfindung hatten voll ausströmen lassen, zeigte sich auch Liszt zur Versöhnung bereit und ergriff mit Freuden die dargebotene Hand. Er gab noch ein Konzert zum Besten des Pensionsfonds für kranke und alte Musiker, nachdem er am Abende vorher in Dresden die Einnahme seines Konzertes der dortigen Armenkasse überwiesen hatte. „Noch erschöpft von der Reise, von dem vielen Konzertspielen in den vorigen Tagen, kam Liszt des Morgens in Leipzig an und ging bald darauf in die Probe, so daß ihm bis zur Konzertstunde nur wenig Zeit blieb. Ruhe gönnte er sich gar keine. Ich darf dies nicht unerwähnt lassen,“ sagt Schumann wieder; „ein

Mensch ist kein Gott, und die sichtliche Anstrengung, mit der Liszt des Abends spielte, war nur die Folge so vieler vorangegangenen. In freundlicher Gesinnung hatte er sich zu seinem Konzerte von Kompositionen dreier hier anwesender Komponisten gewählt, von Mendelssohn, Hiller und von mir: von Mendelssohn dessen neuestes Konzert — in D moll —, von Hiller Etüden, von mir mehrere Nummern aus einem älteren Werke, Carnaval geheißen. Zum Erstaunen mancher schüchterner Virtuosen mög' es hier stehen: Liszt spielte fast sämmtliche Kompositionen sozusagen vom Blatt." Schumann hatte ihm darüber Bedenken geäußert, ob so rhapsodisches Karnevalleben, wie es in diesem Stücke enthalten sei, auf die größere Menge Eindruck machen werde, da die musikalischen Stimmungen zu rasch *wechseln* und das Publikum „nicht alle Minuten aufgescheucht sein" wolle. „Dies hatte mein liebenswürdiger Freund, wie gesagt, nicht berücksichtigt, und mit so großem Antheil, so genialisch er spielte, der Einzelne war vielleicht damit zu treffen, die ganze Masse aber nicht zu heben." Wenn Schumann in bescheidener Weise die Entschuldigung für den Mangel an Erfolg in der besonderen Anlage des Stückes selbst sucht, so redete Liszt darüber später ein deutlicheres Wort. „Die Musiker nebst Denen, die als Musikverständige galten," schrieb er 1857 an Wasielewski, um ihm für die Schumann-Biographie Angaben zu machen, „hatten (mit wenig Ausnahmen) noch eine zu dicke Maske über den Ohren, um diesen reizenden, schmuckvollen, in künstlerischer Phantasie so mannigfaltig und harmonisch gegliederten Carnaval zu erfassen. Späterhin zweifle ich nicht, daß dies Werk in der allgemeinen Anerkennung seinen natürlichen Platz zur Seite der Diabelli-Variationen von Beethoven (denen es meiner

Meinung nach sogar an melodischer Erfindung und Prägnanz voransteht) behaupten wird." Ein Vergleich zwischen diesen beiden Werken ist bei der großen Verschiedenheit ganz unmöglich und auch Liszt mißglückt. Die Weissagung hat sich jedoch völlig erfüllt; denn schon kurz, nachdem sie verkündigt worden war, machte Anton Rubinstein mit den häufigen Vorträgen des „Carnaval" sowohl sich wie das Werk geltend. Mit seinem Eintreten für Hiller und Mendelssohn hatte Liszt damals mehr Glück, da der Charakter ihrer Kompositionen auch kein so tiefer war. „Im vollen Glanze seiner Virtuosität," fügt Schumann hinzu, „zeigte sich Liszt noch im Schlußstücke, dem „Hexameron". Man muß es bewundern, wo er noch die Kraft hernahm, das Stück zur Häfte zu wiederholen und dann noch zur Freude des Publikums den Galop chromatique zuzugeben. So gern hätte ich gewünscht, daß er auch von Chopin Kompositionen, die er unvergleichlich und mit größter Liebe spielt, öffentlich vorgetragen hätte. Auf seinem Zimmer giebt er freundlich Alles, was man von Musik von ihm zu hören wünscht. Wie oft hab' ich ihm da mit Bewunderung zugehört!" Traurig schließt Schumann diese begeisterte Lobrede auf seinen großen Freund mit den Worten: „Dienstag Abend verließ er uns." Ahnte er, daß nach seiner Abreise der gewaltsam zurückgehaltene Sturm losbrechen würde? Der Gott der Winde hatte sich kluge Leute zu Dienern ausgesucht, die nicht in einem unsinnigen Tosen ihre Kräfte vergeudeten, sondern eine Sturmwelle nach der anderen geschickt auf das bestimmte Ziel richteten. Ueber die Bedeutung der Presse ist schon viel gestritten worden. Ihre Macht hat immer vor dem geschaffenen Kunstwerke Halt machen müssen, da sein Werth, wenn er die Spuren der Ewigkeit in sich birgt,

nicht angetastet werden kann; denn es überlebt den Schöpfer und — seine Gegner. Anders verhält es sich mit der ausführenden Kunst und ihren Jüngern. Was sie leisten, gehört der Gegenwart an, wenn auch der Geist ihres Wesens noch auf lange hinaus nachwirken kann! Sie bedürfen der Vermittelung ihrer Thätigkeit durch die Presse; denn diese kann das Gute und Große, was sie geleistet haben, dem Publikum in schiefer Beleuchtung zeigen und es von dem Interesse für die Art ihrer Ausführungen ablenken. Nur zu gern läßt sich ein Publikum in seinen Empfindungen verwirren. So geschah es in Leipzig. Mehr Begeisterung, mehr ruhiges Urtheil, mehr richtige Darstellung konnten wohl kaum geäußert werden, als Schumann sie in seinen Artikeln über Liszt niedergelegt hatte. Auch hatte jener einen angesehenen Namen als Kritiker; aber er schrieb für die „Neue Zeitschrift für Musik“, die keinen sehr großen Leserkreis hatte! Einen solchen besaß die „Allgemeine musikalische Zeitung“, die zu jener Zeit eine der einflußreichsten Musikzeitungen in Europa war. Sie trat in der geschicktesten Weise gegen Liszt auf und wußte ihren versteckten Angriffen das Aussehen einer gewissen Anerkennung zu geben, wodurch sie um so gefährlicher wirkten. „Kaum dürfte ein berühmter Künstler,“ so beginnt der Berichterstatter seine Beweisführung, „jemals mit größerer Spannung bei uns empfangen worden sein, als Herr Liszt, in welchem man eine von allen gewohnten Kunsterscheinungen völlig verschiedene, in ihrer Größe und Genialität wahrhaft bewundernswerthe Erscheinung zu finden hoffte und den öffentlichen Nachrichten zufolge hoffen konnte. Diese Erwartungen sind bis jetzt noch nicht vollständig erfüllt worden; Herrn Liszt's Spiel hat außerordentliches Interesse

erregt, es ist bewundert und angestaunt worden; aber diese Wirkungen sind nicht so tief in die Seele gedrungen, um den nachhaltigen Enthusiasmus hervorzubringen, welchen eine wahrhaft geniale, in jeder Hinsicht vollkommene Kunstleistung hervorbringen muß und wird." Diese Behauptungen sehen sehr ehrlich aus, könnten es auch in Wirklichkeit sein, würden aber unter allen Umständen doch ganz leer und inhaltlos genannt werden müssen. Es sind Worte, wie sie zu hunderten und tausenden ausgesprochen werden können, ohne daß auch nur irgend etwas Sachliches oder Thatsächliches damit gesagt wird. Wie will der Verfasser seine Behauptung beweisen, daß die großen Erwartungen nicht erfüllt worden sind? Das Publikum und die Musiker ohne „Maske über den Ohren" hatten sich doch von dieser Wunder-Erscheinung völlig gefangen nehmen lassen! Wenn die hervorgebrachten Wirkungen dem Berichterstatter nicht so tief in die Seele gedrungen waren, so durfte die Leserwelt der genannten Zeitung doch nicht darüber im Unklaren gelassen werden, daß Jener mit seiner Empfindungslosigkeit zu dem Häufchen der geringen Minderzahl gehörte: die große Allgemeinheit war tief ergriffen worden. Nun giebt es immer Menschen, die sich durchaus nicht vor einem wirklich Großen beugen wollen und ihrem Aerger Luft machen müssen. Sitzen nun diese Leute zufällig in den Arbeitsstuben der großen Zeitungen, so nimmt ihr Verfahren eine gefährliche Wendung an. Jene Sätze wurden sehr verbreitet und in anderen Städten benutzt, um die Größe Liszt's zu verkleinern. Die Berichterstatter theilten sich in zwei Lager, von denen das feindlich gesinnte immer mehr anwuchs und besonders dann, als Liszt nicht mehr öffentlich auftrat, eine gewaltige Größe erreichte. Nicht überall findet

sich ein Hans Sachs, der den geborenen Meister in seine Obhut nimmt. Wo jener fehlt, da haben die Beckmesser unter den bangen Meistern dann leichtes Spiel, um sie davon zu überzeugen, daß „der Junker hier versungen hat". Die Frage, ob denn nicht Schumann und Mendelssohn, ein jeder in seiner Art, genug Begeisterungsgluth aus dem Liszt'schen Spiel herausgefühlt und nicht durch Wort und That Hülfe genug geboten hätten, muß entschieden bejaht werden; aber dem ersteren war der Meister-Preis bisher auch noch vorenthalten worden, so daß seine Stimme ungehört verhallte, und dem letzteren war keiner von den Beckmessern so ins Garn gegangen, daß er ihn hätte bei seiner Bosheit und Dummheit fassen können. Auch konnte der erwähnte Berichterstatter „vor der Meister Rath" *belegen*, welchen ungeheueren Fehler das „Neu-Junker-Unkraut" sich hatte zu Schulden kommen lassen. Liszt hatte sich in dem Konzertstücke von Weber einige kleine Hinzufügungen und Verstärkungen gestattet, um dem Klaviere eine größere Widerstandsfähigkeit gegen die Massen des Orchesters, zu verleihen. Schumann hatte darin keine Willkürlichkeit und auch keinen Mangel an Achtung vor dem Geiste des Werkes erblickt, sonst würde er den Vortrag nicht „die Krone seiner Leistungen" genannt haben. Auch war in Wirklichkeit in jenen Hinzufügungen gleichsam eine Hülfe enthalten, die der Spieler durch deutlichere Hervorhebung der Absichten des Komponisten diesem angedeihen ließ. Von einer solchen Entschuldigung, wenn sie überhaupt nöthig wäre, wollte die Gegenpartei nichts wissen, sondern benutzte diese scheinbare Freiheit als Angriffspunkt gegen den unbequemen Gast, dem seine Sünde ernstlich vorgehalten und damit ein gefährlicher Geleitsbrief mit auf den Weg gegeben wurde.

Ueber einen Gesinnungsgenossen dieses Berichterstatters und sein Verhalten berichtet Liszt selbst: es war Friedrich Wieck, der Vater der Frau Clara Schumann. Er kannte Vater und Tochter von Wien her und stand mit ihnen in freundlicher Beziehung. Trotzdem weigerte er sich, den ersteren in Dresden wiederzusehen, da er sich Schumann gegenüber feindselig gestellt hatte und die Verbindung der Beiden unmöglich machen wollte. Liszt brach allen Verkehr mit Wieck ab und nahm, wie es ihm natürlich und geziemend erschien, gänzlich für Schumann Partei, „was mir", schreibt er an Wasielewski, „auch Wieck ohne Verzögerung reichlich vergolten hat nach meinem ersten Auftreten in Leipzig, wo er seiner Erbitterung gegen mich in mehreren Blättern Luft und Wind machte!" Als Schumann seine Heirath mit Clara nach Ueberwindung der großen Hindernisse doch endlich durchgesetzt und vollzogen hatte, freute sich Niemand herzlicher darüber, als Liszt, dem der erstere im Oktober nach Hamburg schrieb: „Von unserem Glücke haben Sie vielleicht schon gehört. Daß Sie manchmal im Geiste bei uns gewesen, wie wir Ihrer fast täglich denken, will ich zu meiner Freude hoffen." Liszt hielt in warmer Freundschaft an Schumann fest und versuchte auch schon auf seinen Reisen für dessen Kompositionen eine größere Zuhörerschaft zu gewinnen, womit er jedoch völlig in die Brüche gerieth. Er schrieb es in erster Linie den Werken zu, die „glücklicherweise der damals absolut herrschenden flachen Geschmacks-Richtung viel zu ferne lagen, als daß man sie in den banalen Kreis des Beifalls hätte hineinzwingen können". Dann fühlte er sich entmuthigt, spielte sie nicht mehr und lud damit eine Schuld auf sich, die er später erkannt und wahrhaftig bereut hat. Ohne irgend eine Einschränkung

oder Beschönigung seines Fehlers gesteht er ihn ein und beauftragt Wasielewski mit der Veröffentlichung. „Ich hatte einsehen gelernt, daß für den Künstler, der dieses Namens würdig sein will, die Gefahr, dem Publikum zu mißfallen, eine weit geringere ist, als die, sich durch dessen Launen bestimmen zu lassen — und dieser Gefahr bleibt jeder ausübende Künstler insbesondere preisgegeben, wenn er nicht entschiedenst und prinzipiell den Muth faßt, für seine Ueberzeugung ernstlich und konsequent einzustehen und die von ihm als die besseren erkannten Sachen vorzuführen, mag es den Leuten gefallen oder nicht. Gleichviel also, in welchem Grade meine Zaghaftigkeit in Betreff der Schumann'schen Klavier-Kompositionen durch den Alles beherrschenden Tagesgeschmack vielleicht zu entschuldigen wäre, habe ich, ohne es zu vermeinen, dadurch ein schlechtes Beispiel gegeben, welches ich kaum wieder gut zu machen im Stande bin. Der Strom der Angewohnheit und die Sklaverei des Künstlers, der zur Erhaltung und Verbesserung seiner Existenz und seines Renommées auf den Zuspruch und den Applaus der Menge angewiesen, ist so bändigend, daß es selbst den Besser-Gesinnten und Muthigsten, unter welche ich den Stolz habe mich zu rechnen, äußerst schwierig wird, ihr besseres Ich vor allen den lüsternen, verworrenen und trotz ihrer großen Zahl unzurechnungsfähigen Wir zu wahren.“ Was er damals versäumt hat, suchte er dadurch gründlichst nachzuholen und wieder gut zu machen, daß er durch Jahrzehnte hindurch „Hunderte von den jüngeren Kunstgenossen“ auf ein eingehendes Studium der Schumann'schen Werke nachdrücklichst hinwies. Beide Meister haben ihrer gegenseitigen Sympathie zu einander durch die Widmung zweier ihrer besten Werke Ausdruck verliehen: Schumann widmete Liszt die

Phantasie Opus 17 und letzterer dem ersteren einige Jahre später die H moll-Sonate. Auch übertrug er zum Danke für die in Leipzig empfangenen Freundschaftsbeweise eine Menge Lieder von Robert und Clara Schumann und von Mendelssohn für Klavier allein. Mögen die Ansichten über diese Bearbeitungen wie über alle Liszt'schen Schöpfungen noch so weit auseinandergehen, so läßt sich die Thatsache doch nicht bestreiten, daß sich die bedeutenderen Klavierspieler der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart ihren Ruhm durch den Vortrag irgend eines der Liszt'schen Werke erobert haben, wobei es einerlei ist, aus welcher Schule die Künstler hervorgegangen sind. Dies trifft unter anderen Sachen auf eine Uebertragung zu, die den „Hochzeitsmarsch und Elfenreigen“ aus dem „Sommernachtstraum“ von Mendelssohn zum Gegenstande hat. Um das Jahr 1880 herum spielte Karl Heymann in allen seinen Konzerten dies Stück, das damals eng mit seinem Namen verbunden wurde und ihm den Ruf eines großen Virtuosen einbrachte. Selbst Clara Schumann, die später kein Stück von Liszt mehr in der Oeffentlichkeit spielen wollte, hatte es zu der Zeit ihres ersten Auftretens nicht verschmäht, mit der „Lucia-Phantasie“ den Ruhm ihrer Künstlerschaft zu erhöhen und zu verbreiten. Die Dankbarkeit wird nicht immer als eine Pflicht betrachtet oder empfunden. Deshalb braucht nachher, wenn der Bearbeiter seine Schuldigkeit gethan hat, auf ihn als wirklichen Schöpfer keine Rücksicht mehr genommen zu werden!

Von Leipzig aus begab sich Liszt nach Paris, wo er seine Kinder besuchte und der Oeffentlichkeit fernblieb, und im Mai nach London, um zwei Tage nach seiner Ankunft durch seine Mitwirkung in einem Konzerte, welches von den beiden Sängern Talmin und Parry in den Hannover

Square Rooms gegeben wurde, das Interesse derartig auf sich zu lenken, daß in den nächsten zwei Monaten ganz London nur von ihm redete, wenigstens in den Kunst- und Gesellschafts-Kreisen. „Nach Liszt muß man das Klavier schließen“, behauptete Moscheles mit ehrlicher Anerkennung der Größe des Genossen. Wieder einige Tage später, am 11. Mai, errang Liszt mit dem Vortrage des Weber'schen Konzertstückes den großen Erfolg, den ihm alle Zersetzer und Zerpflücker seiner Künstlerschaft doch nicht rauben konnten. Auch hier wurde jetzt durch die Presse eine ähnliche Spaltung in zwei Lager herbeigeführt, wie es in Leipzig geschehen war. Der hochgeachtete langjährige Berichterstatter für das „Athenaeum“, die hervorragende Zeitschrift für Kunst und Litteratur, Henry Chorley, trat in die Fußstapfen eines Schumann und schilderte in begeisterten Worten die ungeheuere Bedeutung, welche Liszt nicht nur für die Entwickelung des Klavierspiels, sondern auch für die Vortragskunst im Allgemeinen erlangt habe. Seine Ausführungen gipfelten in der Behauptung, daß kein anderer Künstler sich so innig mit dem Gefühle der Zeit in Verbindung gesetzt habe. Demgegenüber spielte die „Musical World“ die Rolle der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ und übertraf diese noch an Heruntersetzung der Liszt'schen Kunst. Chorley fertigte in einem Schlußberichte über Liszt die englischen Kritiker in deutlicher Weise ab und erkannte ihnen gar kein Verständniß und keine Fähigkeit zum Urtheilen in künstlerischen Dingen zu. Liszt hatte während seines jetzigen Aufenthaltes in London nur zwei eigene Konzerte gegeben und in ihnen ganz allein gespielt. Er gebrauchte für diese Art von Konzerten ein bisher darauf noch nicht angewandtes Wort, das ihnen bis auf den heutigen Tag geblieben

ist. Er nannte sie „Piano-Recitals“ und war, wie Grove in seinem „Dictionary of music and musicians“ bestätigt, in der That der Erfinder dieser Bezeichnung. In einem dieser beiden „Recitals“ spielte er mehrere seiner Paganini-Studien, deren Vortrag Moscheles die höchste Bewunderung einflößte. „Er macht, was er will,“ schrieb dieser in sein Tagebuch, „und macht es vortrefflich; und die hoch in die Luft geworfenen Hände kommen nur selten, nur erstaunlich selten auf eine falsche Taste herunter.“

Gleich nach seiner Ankunft in London war ihm von Paris aus eine Nummer der „Gazette musicale“ nachgeschickt worden, in welcher sich die Mittheilung befand, daß die Herren Cramer und Liszt um den Orden der Ehrenlegion gebeten hätten. Das Wort „bitten“ erregte seinen Zorn und ließ ihn sofort an den Redakteur jener Zeitung einen geharnischten Brief schreiben. Wenn sein Name wirklich auf der Liste der Kandidaten für jenen Orden sich befunden hätte, so wäre er ohne sein Wissen darauf gesetzt worden; denn ihm habe es immer geschienen, daß diese Arten von Auszeichnungen nur empfangen, aber niemals erbeten werden könnten. Er erhielt den Orden fünf Jahre später und wurde 1860 zum „Offizier“ desselben ernannt. Bei dieser Gelegenheit fragte irgend Jemand den Grafen Mulinen, den französischen Geschäftsträger in Weimar, aus welchem Grunde der Kaiser ein so auffallendes Zeichen seines Wohlwollens einem Klavierspieler bewilligt hätte, worauf der Graf erwiderte „weil der Herr Dr. Liszt eben Liszt ist“.

Im Juli reiste er nach Brüssel, wo sein früherer Gegner in dem Thalberg-Streite, Fétis, von seiner zauber-

haften Persönlichkeit so gefesselt wurde, daß er sich offen als seinen begeisterten Anhänger bekannte und ihm fortan in Freundschaft verbunden blieb. Er versuchte auch in das Verständniß seiner Kompositionen, besonders seiner „symphonischen Dichtungen" einzudringen, was ihm nicht ganz gelungen ist. Der sonst gut geschriebene Aufsatz über Liszt in der „Biographie universelle des Musiciens" von Fétis enthält in der Erörterung der Liszt'schen Schöpfungen einseitige und unbewiesene Behauptungen. Liszt erkannte dankbar die gewissenhaften und wohlwollenden Absichten des Verfassers an; er besaß aber nicht „die falsche Demuth", um verschiedene von dessen Abschätzungen als endgültige Urtheile aufzufassen. „Von allen Theoretikern, die ich kenne, schreibt er an den Herausgeber der „Revue de musique sacrée", ist Fétis Derjenige, der am besten den Fortschritt der Harmonie und des Rhythmus in der Musik zu erforschen und zu erklären gesucht hat. Ueber gewisse Hauptpunkte werde ich in vollkommener Uebereinstimmung mit ihm bleiben. Im Uebrigen möge er mir verzeihen, wenn ich der kritischen Schule, deren Irrthümer er predigt, an verschiedenen Enden entschlüpfen werde. Nach seiner Theorie muß die Kunst sich entwickeln, fortschreiten, sich bereichern und neue Formen annehmen; aber in der Anwendung zögert er, sträubt sich und würde zum mindesten verlangen, daß die „Umgestaltung" dergestalt vor sich ginge, daß Niemand in den angenommenen Gewohnheiten gestört, und alle Welt auf den ersten Schlag entzückt würde. Der Himmel möge verhüten, daß es jemals dahin kömmt!" In den nächsten Monaten wanderte Liszt den Rhein entlang von einer Stadt zur anderen. Bemerkenswerth ist der Aufenthalt in Ems, wo er die ihm anfangs nicht wohlgesinnte russische Kaiserin, Alexandra

Feodorowna, durch den Vortrag des „Ave Maria“ zu Thränen rührte und sich für immer in ihre Gunst hineinspielte. Nach einem erneuten mehrmaligen Auftreten in London gelangte er nach Hamburg, wo er im Oktober sechs Konzerte gab und die ruhigen und besonnenen Hamburger zu zahlreichen Festen hinriß, welche die Zweifler darüber belehren können, daß die Norddeutschen einer ebenso großen Begeisterung fähig sind wie die Süddeutschen, unter denen in diesem Falle besonders an die Deutschen in Oesterreich gedacht wird. Nur dauert es länger, bis der Bewohner des nördlichen Deutschland sich gefangen nehmen läßt, wodurch er auch naturgemäß seine Gefühle an keinen Unwürdigen verschwendet, da er vorher immer erst prüft, bevor er sein Herz ganz öffnet. Liszt übersandte den Ertrag seines ersten Konzertes in der Höhe von mehr als dreitausend Thalern Courant dem Hamburger Senate mit der Verfügung, mit dieser Summe eine Pensionsanstalt für die Orchester-Mitglieder des Hamburger Stadttheaters zu gründen. Die Anstalt wurde am 10. November unter dem Namen „Franz Liszt'scher Pensions-Verein“ ins Leben gerufen und hat bis auf den heutigen Tag den größten Segen gestiftet. Ihr Gründer verfolgte mit dieser Einrichtung noch den weiteren Zweck, die Allgemeinheit, die sich bisher die Leistungen des Orchesters hatte theilnahmlos gefallen lassen, auf die Bedeutung dieser Künstlergruppen hinzuweisen und eine nothwendige Empfindung für deren unwürdiges Loos zu erwecken. Die oft nur äußerlichen Bravourkünste irgend einer berühmten Gesangsgröße auf den Brettern der „Oberwelt“ setzen die Gemüther mit Leichtigkeit in die heftigste Erregung, während für die in viel höherem Grade künstlerische Thätigkeit der Bewohner der „Unterwelt“ nur Gleichgültigkeit,

Unwissenheit und Verständnißlosigkeit vorhanden gewesen ist. Nur langsam hat sich die Erkenntniß gehoben, daß ein musikalisches Bühnenwerk durchaus in seiner Gesammtheit verstanden und genossen werden muß, daß ein Hervorheben irgend eines seiner Theile, möge er aus dem Gesange irgend eines Mitwirkenden, aus der Regie oder aus der Dekoration bestehen, sobald dieser Theil nicht im organischen Zusammenhange mit dem Ganzen sich befindet, aus dem Werke eine Mißgestalt macht, die niemals im Sinne seines Schöpfers gelegen hat. Mit dieser Erkenntniß ist auch langsam die Theilnahme an allen mithelfenden Kräften gewachsen und wird noch weiter wachsen. Damit ist allmälig auch das Interesse an der Arbeit des Orchesters und seiner einzelnen Mitglieder gewachsen, so daß ihre Lage bereits eine wesentlich bessere, aber noch keine durchaus würdige geworden ist. Die Vorarbeit für diese Umgestaltung hat Liszt aus seinen Empfindungen für die Stellung der Künstler heraus auf sich genommen und durch seine Handlungen dazu aufgefordert, nicht nur auf seine Worte zu hören, sondern auch seinen Werken nachzufolgen, die völlig und wahrhaft uneigennützige Hülfeleistungen gewesen sind.

In den Monaten Dezember 1840 und Januar 1841 bereiste er Schottland, wo er jeden Tag ein Konzert gab — „mit einer vorhergehenden Reise von 30 bis 50 Meilen", und dann Belgien, wo er in Brüssel mit dem Fürsten Felix Lichnowsky zusammentraf und nach kurzer Zeit mit ihm freundschaftlichst verbunden wurde. Lichnowsky war eine ritterliche Erscheinung, nicht ohne Anstrich von romantischer Abenteuerlichkeit, ein junger Mann von seltenen Talenten und mit hinreißender Beredtsamkeit begabt. Er veröffentlichte ein Buch „Erinnerungen aus den Jahren 1837,

1838, 1839", dessen Inhalt ihm in Wien ein Duell mit dem General Montenegro zuzog, das viel Aufsehen hervorgerufen hat. In der Frankfurter Nationalversammlung gehörte er vermöge seiner Gewandtheit, seines Reichthums an Geist und der geschickten Erfassung des Augenblicks mit Radowitz und Vincke zu den Führern der Rechten. Seine Friedensworte in der schleswig'schen Angelegenheit wurden sein Schwanengesang. Während der Straßenkämpfe am 18. September 1848 waren er und General Auerswald aus der Stadt geritten. Von Pöbelhaufen erkannt und verfolgt, suchten sie in einer Gärtnerwohnung auf der Bornheimer Haide Schutz, wurden aber entdeckt, ins Freie geschleppt und unter entsetzlichen Mißhandlungen ermordet. Auf den Reisen, die Liszt in den folgenden zwei Jahren nach ihrer Bekanntschaft unternahm, war Lichnowsky sein ständiger Begleiter. Im Jahre 1843 weilte Liszt auf dessen preußisch-schlesischem Stammgute Krzizanowitz, wo eine Liszt-Allee gepflanzt wurde, und 1846 in dessen österreichisch-schlesischem Schlosse Grätz. Ein Granitstein mit den goldenen Worten „Liszt-Platz" erinnert hier im Park an diesen Besuch. Es herrschte zwischen diesen beiden ziemlich gleichaltrigen Männern eine große Aehnlichkeit, die ihr Verhältniß zu einander sehr natürlich erscheinen läßt. Beide besaßen eine glühende Schwärmerei für alles Edle und Schöne, was der menschliche Geist hervorgebracht hat. Ihre Gedanken über die Beglückung der Menschheit waren dieselben. An ritterlicher Gesinnung stand keiner dem anderen nach. In Ausgelassenheit und Uebermuth suchten sie sich, obgleich Beide den Ernst des Lebens schon zur Genüge gekostet hatten, gegenseitig zu überbieten. Es wäre eine Freundschaft für ihr ganzes Leben geworden, wenn der Tod diese nicht mit

rauher Hand zerrissen hätte. Von ihrem Zusammensein auf Nonnenwerth wird noch die Rede sein. Nach ihrer ersten Begegnung in Brüssel reisten sie zusammen nach Paris, wo es für Liszt galt, die noch zuweilen hervortretenden Verstimmungen über seinen „Angriff“ auf Thalberg zu beseitigen, was nicht so ganz leicht erschien, da die Aristokratie den Letzteren wegen seiner ruhigen Glätte in seinem Spiel zu ihrem Liebling erkoren hatte. Doch wußte Liszt schon in seinem ersten Konzerte, das er wiederum allein gab, und in dem trotz der erhöhten Eintrittspreise kein Platz leer geblieben war, sich das ganze Publikum bedingungslos zu unterwerfen. Die einzelnen gegnerischen Stimmen, die sich von Leipzig und London hatten anstecken lassen, mußten wenigstens für den Augenblick hinter den begeisterten Schilderungen eines Berlioz und Heine verschwinden. Der Letztere war durch philosophische Betrachtungen über die Kunst zu merkwürdigen Schlüssen gelangt, die sich zum Theil mit den Anschauungen eines Schopenhauer deckten, ohne daß er die Schriften des Letzteren gekannt haben wird. „Mit der Ausbildung des Bewußtseinlebens schwindet bei den Menschen alle plastische Begabniß, am Ende erlischt sogar der Farbensinn, der doch immer an bestimmte Zeichnung gebunden ist, und die gesteigerte Spiritualität, das abstrakte Gedankenthum, greift nach Klängen und Tönen, um eine lallende Ueberschwänglichkeit auszudrücken, die vielleicht nichts anderes ist, als die Auflösung der ganzen materiellen Welt: die Musik ist vielleicht das letzte Wort der Kunst, wie der Tod das letzte Wort des Lebens.“ Mit diesen Gedanken fiel nun die Beobachtung zusammen, daß die Ausübung der Musik eine ungeheuere Ausdehnung annahm. Hierüber gerieth Heine in eine miß-

muthige Stimmung. „Unter diesen Umständen darf man keinen allzu heiteren Lobgesang von mir erwarten für den Mann, den hier die schöne Welt, besonders die hysterische Damenwelt, in diesem Augenblicke mit einem wahnsinnigen Enthusiasmus umjubelt, und der in der That einer der merkwürdigsten Repräsentanten der musikalischen Bewegung ist. Ich spreche von Franz Liszt, dem genialen Pianisten, dessen Spiel mir manchmal vorkommt wie eine melodische Agonie der Erscheinungswelt. Der Geniale ist jetzt wieder hier und giebt Konzerte, die einen Zauber üben, der ans Fabelhafte grenzt. Neben ihm schwinden alle Klavierspieler — mit Ausnahme eines Einzigen, des Chopin, des Raphaels des Fortepianos. In der That, mit Ausnahme dieses Einzigen sind alle anderen Klavierspieler, die wir dieses Jahr in unzähligen Konzerten hörten, eben nur Klavierspieler, sie glänzen durch die Fertigkeit, womit sie das besaitete Holz handhaben; bei Liszt hingegen denkt man nicht mehr an überwundene Schwierigkeit, das Klavier verschwindet, und es offenbart sich die Musik. In dieser Beziehung hat Liszt, seit wir ihn zum letzten Male hörten, den wunderbarsten Fortschritt gemacht. Mit diesem Vorzuge verbindet er eine Ruhe, die wir früher an ihm vermißten. Wenn er damals ein Gewitter spielte, sahen wir die Blitze über sein eigenes Gesicht dahinzucken, wie vom Sturmwind schlotterten seine Glieder, und seine langen Haarzöpfe träuften gleichsam vom dargestellten Platzregen. Wenn er jetzt auch das stärkste Donnerwetter spielt, so ragt er doch selber darüber empor, wie der Reisende, der auf der Spitze einer Alpe steht, während es im Thal gewittert: die Wolken liegen tief unter ihm, die Blitze ringeln wie Schlangen zu seinen Füßen, das Haupt erhebt er lächelnd in den reinen Aether.“ Blickt

aus diesen Aeußerungen auch manches unbequeme Gefühl hervor, so bekunden sie doch deutlich, daß Heine gewaltig ergriffen worden war; denn über keinen seiner Zeitgenossen hat dieser Cyniker mit solch' ungetrübter Begeisterung geschrieben, wie über Liszt, dessen Größe er deutlich erkannt hat. Aus den Heine'schen Urtheilen ist wiederum auf diese Größe selbst zu schließen, von der in jetziger Zeit doch nur noch eine undeutliche Vorstellung hervorgerufen werden kann. Das ganze moderne Virtuosenthum, so sehr viel Rühmenswerthes ihm auch nachgesagt werden muß, erscheint dem Wirken und den Wirkungen eines Liszt gegenüber doch verschwindend klein; denn in dessen Kunst gipfelte die gesammte Bildung seiner Zeit. Dies erhellt schon aus der Theilnahme, die alle Kreise der gebildeten Gesellschaft an seinem Auftreten nahmen, und auch alle geistigen Größen seiner Zeit ihm entgegenbrachten. Wenn auch seine Genialität theilweise als „ein ungeheures Verbrechen" angesehen wurde, so lag das doch nur an der unerbittlichen Abneigung, der das Genie zunächst begegnet, während das Talent sofort verhätschelt wird. Die erwähnten Auslassungen über das Wesen der Musik ergänzte Heine noch dahin, daß Beethoven dem Geschmacke eines Liszt am meisten zusagen müsse. „Namentlich Beethoven treibt die spiritualistische Kunst bis zu jener tönenden Agonie der Erscheinungswelt, bis zu jener Vernichtung der Natur, die mich mit einem Grauen erfüllt, das ich nicht verhehlen mag, obgleich meine Freunde darüber den Kopf schütteln. Für mich ist es ein sehr bedeutungsvoller Umstand, daß Beethoven am Ende seiner Tage taub ward, und sogar die klingende Tonwelt keine klingende Realität mehr für ihn hatte. Seine Töne waren nur noch Erinnerungen eines Tones, Gespenster verschollener Klänge, und seine letzten Produktionen tragen an der Stirn ein unheimliches Todtenmal." Aus

dieser letzten, schief gerathenen Schlußfolgerung geht wiederum deutlich hervor, daß gerade der Höhepunkt einer großen Künstlererscheinung nur durch die langsam herbeigeführte Verfeinerung des ästhetischen Urtheilens begriffen werden kann. Liszt gab noch ein zweites Konzert und spielte dann in dem großen von Berlioz dirigirten für das Beethoven-Denkmal in Bonn. Die Freude an dem glücklichen Verlaufe dieses Konzertes wurde ihm durch den Lärm getrübt, mit dem das Publikum nach dem Vortrage des Es dur-Konzertes von Beethoven noch die „Robert-Phantasie“ verlangte. Mit diesem neuen Werke hat er die Pariser in seinen beiden Konzerten zu einem Beifall begeistert, der an Raserei grenzte. Diese „Phantasie“ bildet den Gipfelpunkt aller Liszt'schen Werke dieser Art. Er hat darin alle technischen Mittel benutzt, um den ganzen dämonischen Zauber hervorzurufen, den der „Robert“ wohl in ihm erregt hat, aber selbst nicht enthält. Mit dem Höllenwalzer giebt Liszt die Grundstimmung an. Als Gegensatz verwendet er die sehnsüchtige Vaterklage, die in der Oper einen komischen Eindruck macht, da sie nur geheuchelt wird. Diese Vaterklage läßt er von dem Verführungswalzer der Nonnen umspielen und liefert in dieser Verbindung ein Meisterstück der kontrapunktischen Kunst, wie ein solches die größten Kontrapunktiker nicht besser geschaffen haben. Da es nicht im Entferntesten den Eindruck einer theoretischen Arbeit macht, sondern diese Verschmelzung als eine natürliche Entwickelung erscheint, so ist der damit erzielte Eindruck ein unvergleichlicher. Darum gehört zu der Wiedergabe des Werkes eine dämonische Natur, die nach Ueberwindung der ungeheuren technischen Schwierigkeiten diese gleichsam spielend zu der Entfaltung der Gedanken verwendet, um nicht ein Klavier-

stück, sondern einen dramatischen Vorgang wiederzugeben, wie es Liszt beabsichtigt hat. Die ganze widersinnige und unangenehme Handlung der Oper erscheint in seiner „Phantasie" als eine ideale Verklärung. Das andere Stück, mit dem er damals die Pariser fesselte, war seine Mazeppa-Etüde, die als eine Vorstudie zu seiner symphonischen Dichtung „Mazeppa" gelten darf. Berlioz war von beiden Werken, von der „Robert-Phantasie" und von dieser „Etüde", ganz hingerissen und bezeichnete die darin enthaltenen Effekte als ergreifend und die damit erzielten Eindrücke als unwiderstehlich. Die Huldigungen, mit denen die Pariser nicht sparsam waren, vielleicht zum Danke dafür, daß Liszt sie von Neuem erobert hatte, lassen sich nicht aufzählen: ganz Paris lebte gleichsam nur in Liszt und mit Liszt. Dies ließ sich schon auf den Straßen erkennen, da die Schaufenster mit Bildern, Büsten und Medaillons von ihm angefüllt waren, und sein Name fast überall dem Spaziergänger entgegenleuchtete. Bei dieser Erregung der Gemüther wagten sich die feindlichen Stimmen erst nach seinem Fortgange lauter hervor. Im Gegensatze zu der „Gazette musicale", die in der Anerkennung der Liszt'schen Größe ihre Treue von Neuem gewahrt hatte, trat die „France musicale" als Chorführerin der Verkennung auf und ließ ihrem blinden Grolle freien Lauf. Um indirekt den Löwen Liszt zu stacheln, lobte sie, wie Heine äußerte, das kleine Kaninchen, Theodor Döhler, einen eleganten Klavierspieler der Thalberg'schen Art. Die jetzt Mode gewordene Gegnerschaft begrüßte ihn auch in London wieder, wo er nach einer verunglückten Reise durch die englischen Provinzen mehrere Konzerte gab. Chorley ließ sich von Neuem in eine Auseinandersetzung mit seinen Genossen von der Kritik ein und trat dieses Mal

mit noch größerer Energie für die Liszt'sche Künstlerschaft ein. Wenn die Engländer auch nur langsam von der Stelle zu bringen seien, so wären sie auf dem langen Wege zur Erkenntniß niemals widerspänstig. Es sei ihnen anfangs sehr schwer geworden, sich mit den Liszt'schen Abweichungen von den gewöhnlichen Wegen zu befreunden. Dadurch sei auch der Widerstand, den er gefunden habe, größer gewesen, als ihn ein anderer Künstler bisher gefunden hätte. Trotzdem hätte das Endergebnis für jeden Einsichtsvollen von vornherein nicht zweifelhaft sein können; denn die von Liszt erzielten Erfolge seien nicht meteorhaft gewesen. Der höchste Gipfel seiner Eigenart sei der Ausfluß theils eines hochpoetischen Genius, theils eines Reichthums an Wissen, Technik und Theorie, dessen Umfang nur durch längere Beobachtung hätte erkannt werden können. Die Beweise für seine Aufstellungen entwickelt Chorley an dem Hummel'schen Septett, dessen Vortrag ein so glänzendes neues Licht über das Werk verbreitet habe, daß der Wunsch nach den Vorträgen anderer klassischer Meisterwerke sehr lebhaft geäußert worden sei, da jener unvergleichliche Dolmetscher auch sie mit neuer Lebenskraft erfüllen würde. Trotz der großen Erfolge in der Oeffentlichkeit lag über dem gesellschaftlichen Verkehr eine gedrückte Stimmung. Die Engländer konnten sich nicht damit befreunden, daß Liszt sich von der Gräfin d'Agoult hatte begleiten lassen. Daß sie dies gegen seinen Willen durchgesetzt hatte, würde als keine Entschuldigung gegolten haben, da sie das Verhältniß als solches nach ihren Grundsätzen nicht billigen durften. Auch verkehrte er in aristokratischen Häusern, in deren romantischer Luft nur freiere Geister athmen konnten, was nicht Wunder nehmen kann, da Byron'sche Dichtungen Jahrzehnte lang als ein gefähr-

liches Gift gemieden wurden. Unter jenen Häusern nahm das der Lady Blessington einen hervorragenden Platz ein, da es den Sammelpunkt der geistigen Größen aller Länder bildete. Die Hausherrin war als Schriftstellerin besonders gehaßt, da sie in ihren Novellen das äußerlich glatte Leben der höheren Gesellschaft mit seinen Vorzügen und mit allen seinen großen Schwächen und Fehlern in ungeschminkter Darstellung enthüllt hatte. Da Liszt sich nur zufrieden gab, wenn er sich in allen Kreisen der Gesellschaft festgesetzt hatte, so mied er fortan England und kehrte nur noch einmal kurz vor seinem Tode unter ganz anderen Voraussetzungen dahin zurück. Im Juli wohnte er dem dritten Musikfeste in Hamburg bei, das der Verein der norddeutschen Städte veranstaltet hatte.

Liszt wirkte nur in einem Konzerte mit, wo er zunächst die Chor-Phantasie von Beethoven spielte, die „in solcher Vollendung wohl noch nie gehört worden war“, wie der von Aurich herzugereiste Dr. Eduard Krüger der „Neuen Zeitschrift für Musik“ meldete. In derselben Zeitung schrieb über den zweiten Vortrag, die „Robert-Phantasie“, ein anderer Berichterstatter, daß die horrenden Akkorde, Griffe und Passagen wie feurige Stangen durcheinanderglühten und, mit Shakespeare'schen Welthumor geschwungen, Feuerkreise schlugen, romantischen Sonnenblumen gleich. Die im Saale anwesenden fünftausend Menschen brachen in einen donnernden Jubel aus. Einige Tage später gab er noch ein eigenes Konzert, in dem er außer Kompositionen von sich das Es dur-Quintett von Beethoven spielte. Ueber sein Beethoven-Spiel war in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ der weitere Satz zu lesen, daß es hinter den Erwartungen des Berichterstatters zurückgeblieben sei! Von Frankfurt a. M. aus

hieß es wiederum in demselben Blatte, daß Liszt nie eine Schule bilden würde. Trotzdem hat er immer wieder Beethoven'sche Werke gespielt und hat seinen unzähligen Schülern mit liebevollster Hingebung seine Auffassung davon gepredigt und mit solchem Erfolge, daß heute ein lebendiger Vortrag jener Werke stets Liszt'schen Geist verräth. Dazu hat nicht zum kleinsten Theile Hans von Bülow beigetragen, in dem jener Geist am lebendigsten geworden ist. Nach Kopenhagen wurde Liszt von Hamburg aus hauptsächlich durch die Aussicht auf den Verkehr mit dem kunstsinnigen Könige Christian VIII. getrieben, in der er sich nicht getäuscht hatte. Gleich nach seiner Ankunft spielte er bei Hofe die „Pastoral-Symphonie" und die „Kreutzer-Sonate". Der König würdigte ihn „wiederholt der Unterhaltung über die alte und moderne Musik, wobei er mit bewundernswerthem Scharfsinn das Verschiedene und das Aehnliche im Genius der großen Komponisten hervorhob". Liszt spielte sieben Mal bei Hofe und gab mehrere öffentliche Konzerte. Nebenbei versenkte er sich in das Studium der Werke des großen Thorwaldsen. Für die vielen Geschenke und den Danebrog-Orden widmete er dem Könige seine in Kopenhagen entstandene „Don Juan-Phantasie", über die Tausig später bekannte, daß er dieses Stück lange nicht habe überwinden können. Erst nach dem wiederholten Studium der Werke von Bach und Beethoven habe er es verstehen gelernt. „Ich sage mir, daß ich hier nicht über der Schwierigkeit stehe, sondern in der Schwierigkeit; nur Er steht über derselben, nur Er! Dies ist das Geheimniß des Eindruckes, den Er macht." Aus diesem Grunde wollte Tausig auch keinen Vergleich zwischen Liszt und Paganini zulassen. „Bei Liszt kommt die unbedingte Herrschaft über das Gesammt-

gebiet musikalischer Kunst zur Darstellung: er ist der berufene Komponist in den größten, in allen Formen! Aus diesem großen Ganzen geht bei ihm der Virtuose hervor; da hinan reicht kein Paganini, der bei der Virtuosität stehen blieb." Die Variationen über das reizende Duett zwischen Don Juan und Zerline „Là ci darem la mano" enthalten mehr als blos technische Umschreibungen des Themas: in ihnen läßt Liszt die gesammten Verführungskünste eines Don Juan an den Zuhörern vorbeiklingen. Wer sie nicht in diesem Sinne erfaßt hat, wird eben nur ein technisches Kunststück, aber keine dramatische Situation daraus zu gestalten wissen. Der wird auch nicht in der Behandlung des Champagnerliedes den trotzigen Uebermuth gegen das drohend heranschreitende Schicksal heraustreten lassen können! Liszt wurde auf der Rückfahrt von Kopenhagen von einem starken Sturme nach Cuxhaven geworfen, wo er zwölf Stunden lang festgehalten wurde und die Zeit dazu benutzte, einer dort auf dem Trockenen sitzenden Schauspielergesellschaft recht gründlich zu helfen. Er veranstaltete eine Subskription, zu welcher alle Passagiere des Schiffes zeichneten, und ermunterte die aus Neugierde herbeigeeilten Einwohner, dem „schlechten Beispiele" zu folgen. Als das Stück, dessen Aufführung dadurch ermöglicht worden war, sein Ende erreicht hatte, wollte Niemand fortgehen. „Wohin könnte man auch in Cuxhaven um halb neun Uhr Abends gehen?" Auf seine Veranlassung hin mußte das Orchester Walzer von Strauß spielen, zu denen sich bald die ganze Gesellschaft im Tanze drehte. Bei diesem Treiben verging die Zeit sehr schnell, viel zu schnell für die Cuxhavener, die eine Fortsetzung des Sturmes sehr gewünscht hätten, damit die Abfahrt des Schiffes noch hätte hinausgeschoben werden können.

Die Rolandseck gegenüberliegende Insel Nonnenwerth ist ein traulicher Platz, dessen schöne Baumpflanzungen durch das aus ihnen hervorleuchtende ehemalige Frauenkloster einen erhöhten Reiz erhalten. Eine Zeit lang war das Gebäude als Aufenthalt für Fremde eingerichtet worden. Darum konnte es Liszt auch in den Jahren 1841 bis 1843 als Sommerruhe benutzen. Hierher ließ er die Gräfin mit den Kindern kommen und verbrachte mehrere Monate in möglichster Zurückgezogenheit, die nur durch einige Konzertausflüge in die größeren Städte am Rhein unterbrochen wurde. Ein solcher führte ihn auch nach Frankfurt a. M., wo er seine Einnahme der eben gegründeten Mozartstiftung der Gesellschaft „Liederkranz" überwies und in den Orden der Freimaurer eintrat. Er wurde am 18. September 1841 durch den damaligen Vorsitzenden, Dr. med. Lor. Wilh. Voigt, in die Loge „Zur Einigkeit" aufgenommen. Dieser Schritt machte damals nicht so viel Aufsehen, als er zur Zeit seines Eintrittes in den Orden der Franziskaner verschiedene Auslegungen fand, da beide Vorgänge nicht in Beziehung gebracht werden konnten. Und doch findet sich in ihnen kein Gegensatz oder der Ausfluß einer veränderten Gesinnung. Die Absichten der Freimaurer haben eine große Aehnlichkeit mit denen der Saint-Simonisten, von deren guten Zwecken Liszt stets innerlich berührt gewesen ist. Die Pflege einer edlen Menschlichkeit, einer gegenseitigen Unterstützung und der geistigen Freiheit hatten beide Gemeinschaften auf ihre Schilde geschrieben. Warum sollte nun Liszt nicht einer Gemeinschaft, wie sie die Freimaurer bilden, auch äußerlich beitreten, da in ihr jene Gesinnungen in voller Reinheit und Selbstlosigkeit bethätigt wurden? Hatte er doch selbst schon über ein Jahrzehnt ganz in dem-

selben Sinne gelebt, gewirkt und gehandelt! War außerdem der Schritt zu dem Eintritte in den Franziskaner-Orden ein gänzlich verschiedener? Bevor Franz von Assisi die Regeln für seine Anhänger aufgestellt hatte, waren ihm im Traume viele kleine Brocken Brotes erschienen, die er an hungrige Brüder vertheilen mußte. Ist der Sinn dieses Traumes so sehr von der Mildthätigkeit der Freimaurer verschieden, die sie zu üben gewillt sind? Bei der einfachen Aufnahme in den Orden der Letzteren blieb Liszt nicht stehen. Er wurde am 8. Februar 1842 in der Berliner Loge „Zur Eintracht", welche unter der Groß-Loge „Zu den drei Weltkugeln" steht, in den zweiten Grad des Ordens befördert, wobei der Prinz Wilhelm, der spätere Kaiser Wilhelm I., anwesend war. Am 22. Februar desselben Jahres erhielt Liszt in derselben Loge den dritten Grad als Meister unter Anwesenheit des Fürsten Lichnowsky. Als er 1845 in Zürich Konzerte gab, verlieh ihm die dortige Loge „Modestia cum Libertate" die Ehrenmitgliedschaft bei einem am 15. Juli zu diesem Zwecke veranstalteten Feste. Er ist bis zu seinem Tode in den Listen dieser Loge weitergeführt worden, da er niemals eine Erklärung über eine Veränderung seiner Stellung zu ihr abgegeben hat. Ueber diese Stellung wird bei seinem Eintritte in den Franziskaner-Orden noch das Nähere erwähnt werden müssen. Kurz vor seinem Aufenthalte in Frankfurt hatte er in Köln geweilt, wo auf Anregung des Königs Friedrich Wilhelm IV. die Herbeischaffung der Mittel zu der Vollendung des Domes ernstlich berathen wurde. Liszt hatte von Jugend auf eine große Schwärmerei für alte Kathedralen. Er liebte die dunklen Tiefen der endlosen Kirchenschiffe, die schon von vielen Geschlechtern gebeugten Hauptes

durchschritten worden sind. Er liebte die kräftigen Säulen, die sich gegenseitig von den Klagen, den Wünschen und den Hoffnungen der Menschen erzählen können. Die bis in Wolken ragenden Thurmspitzen erschienen ihm „wie das erhabene Ringen des menschlichen Geistes, das sich dem Himmel nähert, um von Gott einen Blick, eine Hoffnung herunterzuholen". Bei solchen Empfindungen bedurfte es nur eines geringen Anstoßes, um Liszt zu bewegen, sofort seinen „armseligen Künstlerpfennig", wie er den Ertrag seiner Konzerte nannte, herbeizuschaffen. Das von ihm am 23. August in Köln gegebene Konzert brachte einen Reingewinn von beinahe vierhundert Thalern, ein „Sandkorn", das er in der Folge noch um viele vermehrt hat. Die Kölner waren am Tage vor dem Konzerte zu Schiff nach Nonnenwerth gefahren, um ihn feierlichst abzuholen. In Rolandseck veranstalteten sie ein großes Festmahl, bei dem er eine zündende Rede auf den in keinem anderen Lande als in Deutschland so sorgsam und erfolgreich gepflegten Männergesang hielt. Er trug auch selbst zur Förderung dieser Vereinigungen bei, indem er zuerst das „Rheinweinlied" von Herwegh für vierstimmigen Männerchor komponirte, dem er noch mehrere andere Gesänge dieser Art folgen ließ. Diesen ersten längeren und verhältnißmäßig ruhigen Aufenthalt auf deutschem Boden benutzte er zur eingehenden Beschäftigung mit der großen deutschen Dichtung und besonders ihres lyrischen Theiles, da er bisher davon nur einzelne Erscheinungen hatte kennen lernen. Hier las er Goethe, der fortan neben Dante sein ständiger Begleiter, Tröster und Lehrer wurde. Die ersten Schöpfungen, zu denen er durch Goethe's Wort angeregt wurde, waren die Lieder „Mignon", dessen erste Takte schon die ganze Schwermuth empfinden lassen, „der Du

von dem Himmel bist" und „Der König in Thule". Unter den anderen hier noch geschaffenen Liedern ragt „Die Loreley" hervor, deren Töne die ganze Sage viel tiefer erfassen, als das Heine'sche Gedicht es thut. Die Schlußtakte deuten nicht nur auf den in den Strudel gezogenen Schiffer, sondern auch den Untergang der Loreley selbst hin. Es ist der Schwanengesang dieser „Sirene mit den Himmelsaugen und dem Wellengürtel", die, wie Liszt es schildert, mit allen ihren Gefährtinnen sammt ihren Wundern und Zaubern vor der Stimme Guttenberg's in eine jugendlichere Gegend hat fliehen müssen. Nur unsichtbar erscheint sie noch dem Dichter und bietet ihm ihren himmlischen Gesang. Sie entschwindet, wenn seine Hand ihr wallendes Gewand ergreifen will: dann zeigt ihm die Wirklichkeit, dieses Riff, an dem die Begeisterung zerschellt, ihr nacktes Gesicht, ihr fleischloses Gebein! Aus diesen Betrachtungen leuchtet die Art hervor, wie Liszt stets Dichtung und Wirklichkeit mit einander verband, wie die erstere in ihm lebendig wurde, und wie er sie mit eigenem neuen Leben erfüllte. Die Erinnerung an die verschiedenen auf Nonnenwerth verlebten herrlichen Zeiten ist in einem kleinen Werke verewigt worden. Der dichterisch veranlagte Fürst Lichnowsky faßte in einem Liede alle Stimmungen aus diesen Tagen zusammen, denen „sie", die Gräfin, den größten Zauber verliehen hatte. In diesem Gedichte hat Liszt eine Musik voll solch' tiefer Empfindung und wohllautender Schönheit geschaffen, daß das Werk den gehaltvollsten Schöpfungen dieser Gattung an die Seite gestellt werden muß und von einer vorurtheilsfreien Erkenntniß auch dahin gestellt wird. Das Klostergebäude ist heute seiner alten Bestimmung zurückgegeben worden. Eine von Liszt gepflanzte, in voller Schön-

heit grünende Platane erinnert allein noch an die damalige bewegte Zeit.

Im November 1841 trat er die große und bedeutungsvolle Reise durch Norddeutschland an, auf welcher ihn sein Freund Lichnowsky begleitete. Zuerst spielte er in Kassel, wo er zu Spohr in freundschaftliche Beziehungen trat. Dann trieb ihn ein heftiges Verlangen, über dessen Gründe er sich wohl weiter keine Rechenschaft gegeben hat, nach Weimar. Den Ort kennen zu lernen, von wo aus ihm Hummel vor zwanzig Jahren die „billigen" Stunden angeboten hatte, konnte er kaum eine große Neigung verspüren! Sein erstes Auftreten fand bei den großherzoglichen Herrschaften im Schlosse statt. Zu jener Zeit regierte Carl Friedrich, der Sohn Carl August's. Seine Gemahlin, Maria Paulowna, war die Schwester des regierenden Kaisers von Rußland und die Mutter der deutschen Kaiserin Augusta. Als jene zu Beginn des Jahrhunderts als achtzehnjährige Prinzessin in Weimar eingezogen war, wurde sie von Schiller in der „Huldigung der Künste" zur Beschützerin der Künste ausgerufen. Sie hatte sich eifrig bemüht, die von einem so hohen und edlen Geiste auf sie gesetzten Hoffnungen zu erfüllen. Dies war ihr bisher in der Musik, die eine solche Hülfe besonders nötig hatte, noch nicht gelungen, da die künstlerische Persönlichkeit, welcher Maria Paulowna ihren Schutz hätte zu Theil werden lassen können, in Weimar nicht vorhanden gewesen war. Nun erschien Liszt und rief mit seinem Spiel und seiner anziehenden Person bei der kunstbegeisterten Großherzogin den lebhaftesten und günstigsten Eindruck hervor. Aus längeren Unterhaltungen ging deutlich hervor, daß Fürstin und Künstler sich in ihren Anschauungen über die Kunst vielfach begegneten, und auch in

ihren Ansichten über deren Verwirklichung herrschte eine glückverheißende Uebereinstimmung. Liszt verließ Weimar mit dem Versprechen, baldigst zurückzukehren, und folgte einer Einladung des Dr. Carl Gille nach Jena, wo dieser kurz vorher die Leitung der noch heute in Blüthe stehenden „akademischen Konzerte“ übernommen hatte. Das bei dieser Gelegenheit angeknüpfte persönliche Verhältniß zwischen Gille und Liszt blieb nicht ohne Bedeutung für die spätere Laufbahn des Letzteren als Komponisten: Gille wurde für Liszt der Eckermann der That. Er hatte in Liszt nicht nur den seine Zeit beherrschenden und überragenden Klavier-Titanen erblickt, sondern ihn auch als Schöpfer verstehen und bewundern gelernt. Dieser Ueberzeugung lebte er fortan und lieh ihr in Wort und That Ausdruck, wo es galt, dafür einzutreten. So wurde er der ersprießlichste und unermüdlichste Mitarbeiter an einer Sache, von der Liszt wußte, daß sie nicht untergehen würde, wenn sie auch im Entstehen nur vereinzelte Vertheidiger gefunden hatte. Wie Gille damals nach Weimar gereist war, um Liszt nach Jena zu holen, so ist er im Laufe eines langen Lebens unzählige Male wieder dorthin gewandert, um für seine Konzerte alle Künstler zu gewinnen, die entweder aus der Liszt'schen Schule hervorgegangen waren oder in der Bethätigung der Kunst zu jener gezählt werden durften. — Auf die Tage von Weimar und Jena folgten im Dezember mehrere Konzerte in Dresden und Leipzig mit neuen stürmischen Erfolgen. In letzterer Stadt trat die „Allgemeine musikalische Zeitung“ noch unverhohlener gegen Liszt als Komponisten auf, indem sie der Frau Clara Schumann die heftigsten Vorwürfe darüber machte, daß sie es gewagt habe, in ihrem Konzerte eine Phantasie „der neuesten Klaviervirtuosität“ zu

spielen, da von den Besten immer und überall das Beste verlangt werden müsse. Mit diesem Worte begann die Verhetzung, durch welche die Klavierspieler Jahrzehnte lang verhindert wurden, im Gewandhause zu Leipzig ein Stück von Liszt zu spielen!

Am 29. Dezember spielte Liszt zum ersten Male in Berlin in der Sing-Akademie, am 3. März 1842 gab er im dortigen Opernhause nach einem zehnwöchentlichen Aufenthalte sein Abschiedskonzert. Wenn er auf seinen Reisen auch schon viel Beifall, Huldigungen der seltensten Art, Auszeichnungen ohne Gleichen, kurz, jegliche Anerkennung in einer Weise gefunden hatte, wie kein Genius vor ihm noch nach ihm, so verschwindet doch das gesammte Ergebniß dieser Zeichen des von ihm hervorgerufenen Eindrucks gegenüber den Triumphen, die ihm in Berlin bevorstanden. Hierbei ist nicht etwa in Betracht zu ziehen oder in Abrechnung zu bringen, daß die für kühl und berechnend geltenden Berliner dieses eine Mal sich mehr als sonst zur Aeußerung ihrer Begeisterung hätten hinreißen lassen, um gleichsam ein südliches Temperament zu bekunden; sondern diese Berliner, und zwar in ihrer Gesammtheit, ließen aus ureigenster Empfindung heraus alle Franzosen, Italiener, Oesterreicher und selbst die Ungarn weit hinter sich zurück. Diese Zeit bildet den Höhepunkt in der Epoche der Virtuosität: er ist nicht wieder erreicht, geschweige denn überboten worden, was nach menschlichem Ermessen auch nicht denkbar gewesen wäre. Die Berliner hatten schon ein Jahr vorher der Ueberschwänglichkeit die Zügel schießen lassen, als König Friedrich Wilhelm IV. seinen Regierungsantritt durch ein außerordentliches Huldigungsfest verherrlichen ließ. Inzwischen waren sie durch den langsamen Fortgang in der

Politik verbittert worden und verspotteten sich nun selbst wegen ihrer damaligen Begeisterung. Politische Parteien im heutigen Sinne kannte die Hauptstadt noch kaum, und sie unterhielt sich daher mit Vorliebe über neue Opern, interessante Balletttänzerinnen und — über den jetzt angekommenen Klaviervirtuosen, der die Kraft besaß, „die Politik, die wichtigsten Sorgen des Landes, seine unruhige Gegenwart und seine dunkle Zukunft vergessen zu machen". Schon zu seinem ersten Konzerte waren der ganze Hof, alle gerade anwesenden Fürstlichkeiten und alle wissenschaftlichen und künstlerischen Größen der Hauptstadt erschienen. Der Beifall war der denkbar heftigste. Die Kritik zeigte sich in seltener Einstimmigkeit und bemühte sich redlich, die empfangenen Eindrücke von einer ungeahnten Größe richtig zu schildern. An ihrer Spitze schritt Ludwig Rellstab einher, der bisher nur als Vertreter landläufiger Anschauungen in der Kunst gegolten hatte und auch neueren Meistern, wie Chopin und Schumann, durchaus nicht gerecht geworden war. Liszt hatte gleich durch seine ersten Vorträge ihm eine andere, lebendigere künstlerische Gefühls- und Anschauungswelt erschlossen. Darin begann Rellstab zu leben und zu athmen und bekannte ganz offen, daß außerordentliche Erscheinungen den gewöhnlichen Gesetzen nicht unterworfen sein könnten. Er wies in eingehenden Erläuterungen nach, daß das Außergewöhnliche eines Liszt gar nicht in den bis zum Unbegreiflichen entwickelten technischen Fertigkeiten, sondern in der Idee und der Stimmung liege, mit denen er ein jedes Werk in das Bewußtsein und die Empfindung des Hörers hineinspiele. „Während er mit der staunenswürdigsten Gewalt der Mechanik eigentlich Alles leistet, um es mit einem Worte auszudrücken, Alles, was

bisher von irgend Jemandem einzeln bezwungen worden ist, und außerdem noch ein ganzes Füllhorn neuer Erfindungen, völlig ungekannter Effekte und mechanischer Kombinationen vor uns ausschüttet, so daß die aufs Höchste gespannte Erwartung und Forderung sich weit überflügelt sieht: bleibt doch der eigenthümlichste Geist, den er diesen wunderwürdigen Formen eingehaucht, das bei Weitem anziehendere, anregendere und fesselndere Element. Diese geistige Bedeutsamkeit seines Kunstwerks prägt sich aber auf das Lebendigste in seiner Persönlichkeit aus. Die Affekte seines Spiels werden zu Affekten seiner leidenschaftlich aufgestürmten Seele und finden in seiner Physiognomie und Haltung den treuesten Spiegel." Daß diese Anerkennung eine völlig vorurtheilsfreie gewesen ist, bekundete Rellstab durch die offene Darlegung der Besonderheiten, in denen er trotz des redlichsten Strebens Liszt nicht zu folgen vermochte. „Er zieht Vieles in Beethoven aus dem Gebiete edler Einfachheit, ruhiger Tiefe in das einer viel zu unruhigen stürmischen Leidenschaftlichkeit hinüber." Wie er Liszt diese Aeußerungen einer überschäumenden Individualität, vermöge welcher diesem gerade das tiefste Eindringen in den Geist der großen Meister vorbehalten geblieben ist, verzeiht, so muß auch einem Rellstab verziehen werden, wenn er die ihm gesteckten Grenzen des Erkenntnißvermögens nicht hat überschreiten können: der gute Wille dazu war vollkommen vorhanden! In mehr als zwanzig Konzerten hat Liszt ungefähr das ganze Gebiet der Klaviermusik, wenigstens in seinen wichtigsten Erscheinungen, zu Gehör gebracht. Unter den bisher von ihm noch nicht gespielten Werken müssen seine wunderbaren Uebertragungen einiger Bach'schen Orgelfugen für das Klavier genannt werden.

Nur wer, wie er, sich durch jahrelange gründliche Beschäftigung mit den Fugen des „wohltemperirten Klaviers“ die Schreibweise dieses Meisters angeeignet hatte, konnte eine solche Riesenaufgabe in Angriff nehmen und vollkommen durchführen. Die geschickten Vertheilungen des Themas der Mittelstimme in beide Hände war dem Vorbilde der G dur-Fuge des ersten Theiles jener Sammlung entlehnt worden. Nach den ersten in der Sing-Akademie gegebenen Konzerten mußte Liszt ins königliche Opernhaus übersiedeln, da die Zuhörerschaft über jenen Raum hinausgewachsen war. Außer diesen großen Veranstaltungen trugen noch unzählige kleinere vor geladenen Zuhörern oder zu ganz billigen Preisen seinen Namen. In der Aula der Universität spielte er zweimal für zehn Silbergroschen, bei welcher Gelegenheit er die Studenten um den Gesang eines echten Studentenliedes bat. Sie stimmten sofort ihr „Gaudeamus igitur“ an, über welches Liszt nachher eine Improvisation spielte, deren Züge wohl als Grundlage für die 1870 zur Feier des hundertjährigen Jubiläums der Jenenser akademischen Konzerte komponirte geistvolle „Humoreske“ gedient haben werden. Einen dritten Abend für zehn Silbergroschen gab er im Opernhause, um den Unbemittelten aller Stände den Zutritt dazu zu ermöglichen. Den Ertrag der drei billigen Konzerte ließ er der Universität für unbemittelte Studenten überweisen. Selbstverständlich wanderten auch die meisten seiner großen Einnahmen in die Kassen milder Stiftungen oder armer Künstler. Es ist bekannt, wie Friedrich Wilhelm IV. den Wissenschaften und Künsten ergeben war. „Wie anders als unter dem alten Herrn (Friedrich Wilhem III.)“, sagt Treitschke in seiner „Deutschen Geschichte“, „erschienen nunmehr die Schlösser in Berlin und Potsdam,

die sich so lange nur zu großen Hoffesten geöffnet hatten; jetzt drängten sich Maskenbälle, Konzerte, lebende Bilder, Theateraufführungen. Nicht selten bat sich der Monarch auch selbst zu Gaste im Palaste des Fürsten Radziwill, dem Sammelplatze des katholischen Adels, oder bei dem Grafen Pourtalès, dem Grafen Redern, wo zuweilen Jenny Lind und Franz Liszt sich hören ließen, oder bei der schönen Herzogin von Sagan-Kurland, die in ihren reifen Jahren noch einen so bestrickenden Zauber auf Männerherzen ausübte, daß der vielbewunderte Fürst Felix Lichnowsky ihr wie ein Schatten folgte.“ Unter den Mitgliedern der königlichen Familie waren es besonders der Prinz Wilhelm und seine Gemahlin, die den Liszt'schen Vorzügen ein tiefes Verständniß und ihm selbst eine herzliche Zuneigung entgegenbrachten. Er hatte in einem seiner Konzerte das F moll-Quartett des begabten Prinzen Louis Ferdinand, eines der jugendlichen Opfer der Freiheitskämpfe, gespielt und das in düstere Harmonie getauchte dunkle Sehnen wieder erklingen lassen, das sich nicht zur reinen künstlerischen Verklärung hatte durchringen können. Die Prinzessin schenkte ihm zum Danke für diese feine Aufmerksamkeit eine Sammlung der in Paris herausgegebenen Werke des fürstlichen Komponisten und die Handschrift eines Flötenkonzertes Friedrichs des Großen. Seine Danksagung dafür erneuerte er der Prinzessin durch die Widmung der Elégie sur des motifs du Prince Louis Ferdinand de Prusse. Sie hat ihm ihre „große Gewogenheit“ bis zu seinem Tode erhalten. Auch ihre Tochter, die jetzige Großherzogin von Baden, wandte ihm später ihre Gunst zu. Mit Freuden berichtet er, daß diese als siebzehnjährige Prinzessin nach Weimar gekommen sei und ihm très-joliment eins seiner Lieder

„Der Du von dem Himmel bist“ vorgespielt habe. Der König zeichnete ihn in ganz besonderer Weise aus. Er hatte es längst als einen Widerspruch im deutschen Leben empfunden, „daß die Künstler und Gelehrten in keiner anderen Nation eine so bescheidene sociale Stellung einnehmen, wie in dem Volke der Dichter und Denker. Er wußte wohl, wie wenig alle äußeren Auszeichnungen das ideale Schaffen selbst fördern; doch hielt er, wie sein Humboldt, sie für unentbehrlich, um das banausische Publikum auf die Würde der geistigen Arbeit hinzuweisen — zumal in diesem eitlen Jahrhundert, das, trotz seiner Freiheitsreden, nach Rang und Titeln so begehrlich trachtet, wie kein anderes Zeitalter seit dem Untergange des Byzantinerreichs“. So schreibt Treitschke und fährt später fort: „Das sollte anders werden. Friedrich Wilhelm beschloß, dem einzigen preußischen Orden, der noch nicht durch Verschwendung an Werth verloren hatte, dem fridericianischen Kriegsorden pour le mérite eine Friedensklasse hinzuzufügen, welche nur für dreißig hervorragende Gelehrte und Künstler als stimmfähige Ritter deutscher Nation bestimmt war, dazu noch für dreißig ausländische Ritter ohne Stimmrecht. Humboldt, der natürlich zum Kanzler des Ordens ernannt wurde, fühlte sich so recht in seinem Element, als er dem Monarchen bei den ersten Ernennungen Rathschläge ertheilen durfte; und in der That fiel die Wahl durchweg auf ausgezeichnete Männer.“ Zu einem der ausländischen Ritter des Ordens wurde an erster Stelle Franz Liszt ernannt, wobei Humboldt nun nicht mitgewirkt zu haben scheint; denn Varnhagen von Ense schrieb am 26. Juni 1842 in sein Tagebuch, daß Humboldt bei ihm gewesen sei und ihm viele Einzelheiten über die Vorgänge bei der Aufstellung der Liste erzählt habe. Was

Liszt anbetrifft, so hat Humboldt damals zu Varnhagen geäußert, „er war des Königs entschiedene Wahl, und keine Einwendungen fruchteten“. Daß diese letzteren Humboldt selbst gemacht hat, geht aus der Aufzeichnung in dem Tagebuche nicht unmittelbar hervor. Wenn er jedoch, wie Treitschke behauptet, dem Monarchen „Rathschläge ertheilen durfte“, so wird er auch wohl diesem von der Wahl des Klavierspielers abzuhalten versucht haben. Die kleine Excellenz wird sich vielleicht während der Zeit, wo Liszt das Interesse nicht nur von Berlin, sondern auch des Hofes in ausschließlichem Maße auf sich lenkte, etwas zurückgesetzt gefühlt haben. Der Ehren waren ohnehin genug gewesen, wenigstens nach der Ansicht der Leute, die bisher den Künstler für zeitvertreibend, aber nicht zeiterfüllend gehalten hatten: und zu diesen Leuten zählten manche Gelehrte, wenn auch nicht alle. Hatten sich doch auch viele Gelehrte an dem großen Festmahle betheiligt, welches Liszt am 18. Februar von den hervorragenden Vertretern der Wissenschaft, der Kunst und der Stadt, dreihundert an der Zahl, gegeben wurde. Er saß zwischen dem General-Intendanten der Königlichen Schauspiele, Graf Redern, und dem Rektor der Universität, Dr. Dieterici. Der Historiker Förster hielt die Festrede auf den Ehrengast in gebundener Sprache. Dann wurde ihm ein großes goldenes Medaillon mit der Inschrift überreicht, „dem Genius, dem Künstler von Geist und Gemüth, dem Ehrenmanne von Gesinnung und Charakter“. Die königliche Akademie der Künste ernannte ihn in feierlicher Sitzung zu ihrem Ehrenmitgliede, und die Akademie für Männergesang erwählte ihn zu ihrem Ehrendirektor. Die weiteren Feste und Ehrenerweisungen können hier nicht aufgezählt werden. Der Abschied überbot sie alle.

Am 3. März um 12 Uhr gab er im Saale des Hôtel de Russie noch eine Matinée zu einem wohlthätigen Zwecke. Draußen sind die Straßen mit neugierigen und theilnehmenden Menschen übersäet. Hunderte von Equipagen halten, um einem — Klaviervirtuosen das Geleit bis Friedrichsfelde zu geben. Sein Wagen ist mit sechs Schimmeln bespannt. Endlich erscheint Liszt bleichen Angesichts und besteigt unter den brausenden Hochrufen der Menge tief erschüttert den Wagen, in welchem auch die Senioren der Studenten Platz nehmen. Das Komitat der Universität besteht aus dreißig vierspännigen Wagen und fünfzig reitenden Studenten in akademischer Festtracht. Eine bunte jubelnde Menschenmasse bedeckt alle Straßen bis zu dem entfernten Thore. Alle Häuser sind geschmückt; von den Balkons hängen Teppiche herab. „Nicht gleich einem Könige, sondern als ein König zog er aus, vom jubelnden Volksgedränge umringt, als ein König im unvergänglichen Reiche des Geistes," schrieb Rellstab und nannte den Aufenthalt Liszt's in Berlin „ein Ereigniß des öffentlichen Lebens." Die ihm gezollte Begeisterung hatte nicht dem größten aller Virtuosen, sondern einer geistigen Erscheinung außerordentlichster Art gegolten. Darum war auch der Enthusiasmus ein ehrenvoller gewesen; denn er hatte nichts gemein mit jenem flachen und mit Recht gegeißelten, „der sich an bloß äußerlichen Tageserscheinungen und Talenten entzündet". Daß nach seinem Scheiden auch der kleinliche Spott hervorkroch und die Uebertreibungen, welche bei kraftvollen Ausbrüchen der Begeisterung niemals fehlen, besonders auf weiblicher Seite nicht, mit maßloser Härte geißelte, kommt immer vor, wenn einmal ein Großer die ungehinderte Anerkennung seiner Mitmenschen gefunden hat. Der auf diese Weise geäußerte

Unwille ist nicht so schädlich. Gefährlicher wurden die unausgesetzten Zergliederungen, Verkleinerungen und Schmähungen des Enthusiasmus selbst, welche zuletzt den Berlinern ihre warmen Gefühle, von denen sie für Liszt beseelt waren, verleideten. Die Presse ließ sich einen unheilvollen Fehler zu Schulden kommen. Dadurch, daß sie ihre Aufgabe in falscher Weise erfüllte und, anstatt in sachlichen Untersuchungen die Ursachen des Enthusiasmus zu enthüllen und ihn von seinen Schlacken zu reinigen, die Zeit mit Erfindung von schlechten Witzen vergeudete, vereitelte sie, daß Berlin der Ausgangspunkt für die Entwickelung der Musik in der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts geworden ist.

Für Liszt hatte der Aufenthalt in Berlin eine weittragende Bedeutung. Er war in das Herz der deutschen Bildung gerathen und hatte im lebhaften Verkehr mit den hervorragenden Vertretern der Wissenschaft und Kunst seiner gerade erwachten Neigung für das Deutschthum die kräftigste Nahrung verschaffen können. Durch seine Verpflanzung auf französischen Boden hatte er, wie schon oben erwähnt worden ist, verlernt, sich als Ungar zu fühlen, und war sich dessen erst wieder bewußt geworden, als er das über sein Vaterland hereingebrochene Unglück vernommen hatte. Seine Bildung wurzelte in der Kenntniß der großen französischen Litteratur. Doch hatte er schon mit gleichem Eifer sich die englische und italienische zu eigen gemacht und war der deutschen in ihren Meisterwerken nahe getreten. Fortan bemühte er sich, sie in ihrem ganzen Umfange kennen zu lernen und sich selbst als Deutschen zu fühlen, der er von mütterlicher Seite auch war. Während er bisher nur französisch geschrieben hat, beginnt er jetzt häufiger deutsch zu schreiben, bis er schon nach einigen Jahren sich in seinen

Aufsätzen und Briefen nur noch des Deutschen bedient. Jene naturgemäße Erweiterung seines Gesichtskreises fand gleichsam einen äußeren Ausdruck durch das Vorgehen einer deutschen Universität. Die philosophische Fakultät in Königsberg ernannte ihn zum Ehrendoktor der Musik, „eine Ohrfeige für die Berliner Fakultät, die es in ihrem dummen Bettelstolz versagte", wie Varnhagen in sein Tagebuch schrieb. Der Mathematiker Jacobi rechtfertigte in der Aussprache an Liszt diese Auszeichnung mit den Worten: „Alles, was zu der Ertheilung berechtigen kann, findet sich in Ihrem Genius auf das Vollkommenste vereinigt. Die Wunder der Technik sind Ihnen nur ein Moment, nur ein Mittel und Organ für den Ausdruck höherer Seelenzustände. Der wahre Meister giebt uns eine neue Kunstoffenbarung: er tritt damit in die Gemeinschaft und den Kreis der freien Geister, welche berufen sind, ihre Zeit zu repräsentiren." In der weiteren Ausführung bezeichnet Jacobi als die drei Gründe für die Ernennung: die vollendete musikalische Wissenschaft, die bewunderungswürdige Ausführung und die schöne Freigebigkeit, mit welcher Liszt den Jünglingen der Hochschule seine wahrhaft veredelnden Genüsse gewährt habe. Von Mitau aus sandte Liszt ein in deutscher Sprache verfaßtes Dankschreiben, das in den Akten der Königsberger Universität aufbewahrt geblieben ist. Er verbinde mit dem ehrenvollen Namen eines Lehrers der Musik die Aufgabe unablässigen Lernens. Die Erinnerung an das ihm bewiesene Wohlwollen werde sich in der steten Erfüllung der Pflicht lebendig erhalten: „die Doktorwürde auf eine richtige und würdige Weise zu behaupten — den schwachen Theil Wissenschaft und Technik, den ich mir anzueignen im Stande bin, als Form und Mittel des Wahren und Göttlichen mit That

und Wort zu verbreiten". Noch nach mehr als dreißig Jahren wurde in den zu Königsberg herausgegebenen „Wissenschaftlichen Monatsblättern" behauptet, daß hiermit die dortige Universität „einen Schritt gethan, dessen sie sich als Beweis für die vorurtheilsfrei über der Zunft schwebende Schätzung des Genies zu rühmen hat und als Beweis für die ideale Richtung, welche bei der Mehrheit ihrer Mitglieder vorherrschte". Der also Geehrte traf Mitte April in Petersburg ein und wurde vom Kaiser schon bei der ersten Begegnung besonders ausgezeichnet. Publikum und Presse wetteiferten in begeisternder Anerkennung. Die Kaiserin erneuerte die ihm schon früher erwiesene Gunst in erhöhtem Grade und zog ihn häufig an den Hof, dessen gesammte Mitglieder ihm außerordentlich huldigten. Nur die günstige Stimmung des Kaisers wußte er sich nicht zu erhalten. Dieser hatte aus einem unbekannten Grunde von ihm zu einer schönen Frau geäußert, daß ihm seine langen Haare und seine politischen Ansichten durchaus nicht gefielen. Als Liszt dies erfuhr, erwiderte er: „Der Kaiser besitzt in vollem Umfange das Recht, mich ganz nach seinem Belieben zu beurtheilen. Ich werde jedoch Niemandem, selbst dem Kaiser Nikolaus nicht das Recht einräumen, mich für einen Einfaltspinsel zu halten. Und das würde ich sein, wollte ich meine politischen Ansichten an die große Glocke hängen. So lange ich nicht mindestens dreimal hunderttausend Soldaten zu meiner Verfügung habe, werde ich mich hüten, jene bekannt zu machen." Einen solchen Stolz konnte ein Gewaltherrscher, der noch einmal „den Absolutismus in seiner unmittelbarsten Gestalt zu seinem ausschließlichen Regierungsprinzip" erhoben hatte, nicht vertragen. Jedoch muß er eine sehr hohe Meinung von Liszt gehabt haben, da dessen

Aeußerung ohne besondere Folgen blieb. Der Kaiser vermied den Künstler; aber er störte ihn nicht, selbst nicht in den Beziehungen zu den übrigen Mitgliedern des kaiserlichen Hauses oder des hohen Adels, so daß Liszt ungehindert überall ein- und ausgehen konnte. Eine für ihn wichtige Bekanntschaft knüpfte er hier in Petersburg mit Adolf Henselt an, dessen Werke er schon längere Zeit mit Aufmerksamkeit verfolgt hatte. Die ersten waren ihm nicht vielversprechend erschienen. Er schrieb 1838 darüber an Schumann, daß er über die Etüden von Henselt in keine Bewunderung habe ausbrechen können, da er sie unter ihrem Rufe stehend gefunden habe. Die ganze Schaffensart erscheint ihm noch leichtfertig. „Das hört sich ganz hübsch an, das sieht ganz hübsch aus, auch der äußere Eindruck ist ausgezeichnet, der Druck sehr sorgfältig; aber im Ganzen bin ich doch im Zweifel, ob Henselt wirklich mehr als bloß eine ausgezeichnete Mittelmäßigkeit ist. Uebrigens ist er noch jung und wird sich zweifellos entwickeln, was wir wenigstens hoffen wollen.“ Es ist unbegreiflich, wie aus diesen Worten noch kürzlich hat gefolgert werden können, daß Liszt hinter dem Rücken seiner Freunde anders über sie geurtheilt habe als ihnen persönlich gegenüber. Nun sind jene Worte gerade vier Jahre vor der persönlichen Bekanntschaft mit Henselt geschrieben worden, noch obendrein über ein Erstlingswerk; denn jene Etüden tragen die Opuszahl 2. Außerdem hat Liszt niemals nur einen Augenblick gezögert, selbst den besten Freunden sein wohlbegründetes Urtheil über ihre Werke auch geradeheraus zu sagen, wenn auch immer in einer Form, die sie nicht verletzen konnte und auch nur höchst selten verletzt hat. Er blieb während seines Lebens auf dem Boden der von ihm in

dem Thalberg=Handel vertretenen Anschauung stehen, daß Künstler sich schätzen und achten können, wenn auch die Ansichten über ihre künstlerischen Werke und Leistungen entgegengesetzt auseinanderlaufen. Diese Meinung, die für den Verkehr der Künstler unter einander segensreiche Folgen erzeugen könnte, wenn sie zur That würde, sollte später in umfangreichem Maße gegen ihn angewandt werden; denn viele seiner Freunde schlossen daraus, daß sie nun auch ihm ganz unumwunden ihre absprechenden Urtheile über seine Werke entgegenschleudern dürften, nur mit Hinweglassung der von ihm stets angewandten taktvollen Form.

Schon die zweite Sammlung Etüden, die Henselt unter Opus 5 herausgab, fanden den vollen Beifall seines Freundes, der wiederholt darauf hingewiesen hat, daß ihm selbst nie das strenge Legatissimo der linken Hand in dem „Danklied nach dem Sturm" mit demselben dicken Tone gelungen sei, wie ihn Henselt in der Gewalt gehabt hätte! Dessen übrige Originalwerke nannte er später „edelste Kunstjuwelen", nach deren Vermehrung man verlange. Als er vierzig Jahre nach ihrer ersten Begegnung gebeten wurde, einen Beitrag für ein Album zu liefern, das Henselt zu einem Jubiläum überreicht werden sollte, schrieb er der Baronin Wrangel in Petersburg: „Ein gewiegter Diplomat sagte mir einst, daß man den Fürsten nur Blumen überreichen dürfe, die man in ihrem Garten gepflückt habe. Nun gehört Henselt zu den Fürsten und wird mir darum die Erinnerung an eine der schönsten Blumen seiner vornehmen Gärtnerei gestatten." Liszt schrieb auf das gewünschte Albumblatt acht Takte aus dem „wunderbaren Larghetto des Henselt=schen Konzertes" und fügte am Schlusse die Worte hinzu: „immer schön und schöner". Dieser seiner Bewunderung für

Henselt hat er auch einen künstlerischen Ausdruck verliehen, indem er ihm 1850 ein „Konzert-Solo für Pianoforte" widmete, ein Werk, das mehrere Umwandlungen erfahren hat. 1865 bearbeitete er es unter dem Titel „Concerto pathétique" für zwei Klaviere. In dieser Gestalt kam es 1877 neu heraus mit einer geistvollen Kadenz von Bülow. Eine ganz neue Form erhielt das Werk, als es 1885 ein Schüler von Liszt wieder in ein Konzertstück für ein Klavier, aber mit Begleitung des Orchesters, umwandelte. Zu dieser Fassung gab Liszt seine volle Zustimmung und nannte sie „ein Mordsstück, welches bedeutende Virtuosen zur Geltung bringen können". Auch veranlaßte er jenen Schüler, später noch eine Ausgabe zu veranstalten, in welcher der Solostimme das Orchester in einer Uebertragung für ein zweites Klavier hinzugefügt würde, wie dies bei allen Konzerten mit Orchesterbegleitung der Fall ist. Dies geschah 1896.

Im Juni 1842 veranstaltete Liszt zu Paris, wohin er von Rußland aus zu seinen Kindern gereist war, in einem Salon des Faubourg St. Germain eine Matinée, deren reicher Ertrag einer Anzahl von mittellosen deutschen Choristen zufiel. Sie waren auf der Fahrt zu einem in England inzwischen gescheiterten Opern-Unternehmen in Paris liegen geblieben. In jener Matinée ließ er einige seiner Männerchöre in deutscher Sprache singen, deren Worte die Franzosen offenbar nicht verstanden haben; denn sonst hätten sie sich wohl nicht so ruhig vorsingen lassen, daß — „der Rhein deutsch verbleiben soll". Bei dem diesjährigen Aufenthalte in Nonnenwerth komponirte er das Heine'sche Gedicht „Vergiftet sind meine Lieder", dessen Schluß „Ich trage im Herzen viel Schlangen, Und Dich, Geliebte mein!" auf die immer stärker anwachsende

Unverträglichkeit der Gräfin hindeuten soll. Für den Oktober war er von den Großherzoglichen Herrschaften in Weimar eingeladen worden, bei den zur Vermählung des Erbgroßherzogs Carl Alexander mit der Prinzessin Sophie der Niederlande veranstalteten Festlichkeiten mitzuwirken. Bei dieser Gelegenheit erfolgte nach längeren Verhandlungen seine Ernennung zum „Kapellmeister im außerordentlichen Dienste". Schon der Titel besagt, daß diese Anstellung keine gewöhnliche war. Es war vereinbart worden, daß Liszt jedes Jahr drei Monate in Weimar zubringen und während dieser Zeit die Kapelle zu seinen Leistungen auffordern und benutzen sollte. Ungefähr um dieselbe Zeit war Richard Wagner nach der ersten Aufführung des „Rienzi" in Dresden hier zum Hofkapellmeister ernannt worden. Beide Anstellungen waren durchaus verschieden: die in Weimar bedeutete freie Entfaltung, die in Dresden zwangvolle Hinderung der künstlerischen Kräfte. Auf die schönen Tage und die verheißungsvollen Abmachungen in Weimar folgte ein längerer und trüber Aufenthalt in Berlin. Wer hätte im März 1842 gedacht, daß der damals als Fürst ausziehende Liszt bei seinem Wiederkommen im Januar 1843, also genau nur zehn Monate später, einsam über die Straße „Unter den Linden" wandern würde, wie ein Pilger, der zum ersten Male einen fremden Boden betritt! Bei seinem Auftreten in der Oeffentlichkeit fand er denselben enthusiastischen Jubel, wie im vorigen Jahre, die Gunst des Hofes und seiner Kreise wurde ihm in unveränderter Weise zu Theil, die Kritik mußte ihn anerkennen, wenn sie es auch nicht mehr in der früheren offenen und rückhaltlosen Art zu thun wagte; und doch fehlte dem jetzigen Berliner Aufenthalte der alte Zauber: ihn hatte die Betheiligung der ganzen

Einwohnerschaft an seinem Thun und Treiben ehemals darüber verbreitet. Das trat jetzt nicht wieder ein, und das hatte „mit ihrem Singen die“ — Presse gethan. Sie hatte die ehrliche Begeisterung der Massen von den Wellen des Spottes und der Ironie verschlingen lassen. Sie konnte stolz darauf sein, daß sie richtig gerechnet hatte, wenn sie annahm, daß dic Berliner viel vertragen würden, nur eben nicht die Verspottung der Kundgebung ihrer Gefühle. Damals waren jene noch nicht so selbstständig, wie sie es heute sind, sondern hielten lieber ihre Empfindungen verschlossen, als daß sie durch deren erneuerte offene Aeußerung der Presse, die sie daran verhinderte, getrotzt hätten. Liszt erkannte sofort die Lage der Dinge in vollem Umfange, that jedoch gar nichts, um eine Aenderung herbeizuführen, was ihm immer noch möglich gewesen wäre: er hat nie um die Gunst der Menge gebuhlt. Die jetzt gemachte Erfahrung hinterließ einen bitteren Stachel, der immer tiefer in sein Gemüth eindrang und langsam den Entschluß zur Reife brachte, dem öffentlichen Klavierspiel ganz zu entsagen. In seinen jetzigen Berliner Konzerten spielte er eine neue Phantasie, die leider nicht gedruckt und auch wahrscheinlich niemals vollständig niedergeschrieben worden ist. Er hatte darin zwei Arien aus dem „Figaro“ von Mozart bearbeitet: die des Cherubins „Voi che sapete“ und die des Figaro „Non più andrai“. Die letztere hatte er schon in jungen Jahren in Paris zu einer Improvisation benutzt. Ueber die neue Phantasie schreibt sein alter Bewunderer Rellstab, daß Liszt die ungeheuren Schwierigkeiten, die er darin auf die Atlasschultern seiner Fertigkeiten gehäuft, noch einige Zeit zu tragen haben werde, bis er so zauberhaft leicht damit würde entfliegen können wie mit den rollenden und reizenden Passagen des

Hummel'schen Septetts. „Sie müssen erst noch völlig reif in seinen Händen werden." War Rellstab wirklich ein so tüchtiger Klavierspieler, wie ihn Berlioz zur Schätzung der Technik fordert? oder hat er, um nicht wieder den Vorwurf blinder Anerkennung hören zu wollen, sich verleiten lassen, über Dinge ein Urtheil abzugeben, die er nicht beurtheilen konnte, da er sie nicht kannte? Es ist doch mehr als unwahrscheinlich, daß Liszt auf der Höhe seines Könnens sich technischer Mittel bedient hat, über die er nicht völlig Herr gewesen wäre. Sicher ist, daß er sich jeder ihm zugedachten Huldigung entzog und Berlin in der Stille verließ, um sich nach einer Reise durch Schlesien nach Warschau zu begeben, wo die Begeisterung wieder einen ungewöhnlich hohen Grad erreichte. Er brachte den Polen ein nationales Geschenk mit, indem er ihnen die patriotischen Gesänge ihres Landsmannes Chopin in der denkbar verständlichsten und vollendetsten Art vorspielte. Der Enthusiasmus war grenzenlos und blieb — in Petersburg nicht unbeachtet. Auch mögen die einzelnen Vorgänge genügend entstellt geschildert worden sein: der Künstler fiel beim Kaiser Nikolaus in Ungnade. Daran vermochte Frau Marie Kalergis, geborene Gräfin Nesselrode, spätere Frau Moukhanoff, eine warme Anhängerin der Liszt'schen und Wagner'schen Kunst, durch wahrheitsgetreue Berichte nur so viel zu ändern, daß Liszt, als er nach seinen Warschauer Triumphen in Petersburg eintraf, völlig ungehindert auftreten konnte. Nur empfing ihn der Kaiser nicht und besuchte keines seiner Konzerte. Die allerhöchste Ungnade schien auch weiter keinen Einfluß geübt zu haben; denn die Konzerte waren überfüllt, die Begeisterung ungeheuer, besonders bei den Vorträgen der Chopin'schen Werke, und die Kaiserin ließ ihn sehr

häufig in ihren Privatgemächern in auserlesenem Kreise spielen. Auch konnte er unbehelligt nach Moskau reisen, wo ihn das Auftreten schöner Zigeunerinnen besonders fesselte. Seine Schilderung ihrer Erscheinungen und ihres Gesanges in seinem lehrreichen Buche über die Zigeuner läßt erkennen, welchen Eindruck diese eigenartige und reizvolle Musik auf ihn ausgeübt hat. Seine diesmalige Konzertthätigkeit beendete er am 26. Juni mit einem Konzerte in Hamburg. Darauf folgte sein letzter Aufenthalt auf Nonnenwerth.

Auf seinen nächsten Reisen durch alle deutschen Gaue und auch im Auslande bot sich ihm wiederholt Gelegenheit, seine Würde als Künstler selbst den Fürsten gegenüber wahren zu müssen. In München hatte er im Oktober 1843 für eine im Werden begriffene Blindenanstalt 1500 Gulden in einem blauen Beutel an den Magistrat der Stadt gesandt. Der König Ludwig I., dessen Mangel an Freigebigkeit allgemein bekannt war, verfügte zum Danke für jenes hochherzige Geschenk, daß — der Beutel „für immer zum Andenken aufbewahrt werden solle!“ Liszt fühlte sich auf diese Auszeichnung hin nicht veranlaßt, dem Könige seine Aufwartung zu machen, was dieser natürlich übel aufnahm. In Hannover sollte Liszt, wenn er den dortigen König in seinem Konzerte sehen wollte, ihm vorher einen Besuch machen. Nun hatte Ernst August bisher aus seiner Abneigung gegen Künstler und Gelehrte gar kein Hehl gemacht. Auch war die Maßregelung der sieben Göttinger Professoren noch zu frisch im Gedächtnisse der Menschen, als daß sie Liszt nicht auch hätte wissen müssen. Er ließ sich daher zu dem ihm angerathenen Besuche nicht bewegen und erwiderte, als ihm gesagt wurde, daß er keinen Orden bekomme: „dann brauche ich ihn auch nicht zu tragen“. Als er in Madrid

in einem Hofkonzerte spielen sollte, verlangte er, vorher der königlichen Familie vorgestellt zu werden. Das war gegen die spanische Hofsitte. Auf seine Erklärung hin, daß er im Weigerungsfalle auch nicht spielen würde, wurde er vor Beginn des Konzertes in einem Privatgemache sowohl der vierzehnjährigen Königin Isabella, als auch allen anderen Mitgliedern des Königshauses vorgestellt. Zeugten alle diese Handlungen, die noch durch Aufzählung vieler anderer vermehrt werden könnten, von übertriebener Eitelkeit oder unberechtigtem Stolze? oder übte er damit in einfacher und folgerichtiger Weise seinen Beruf aus, den er in der Verbesserung der Lage und des Ansehens des gesammten Künstlerstandes zu erfüllen strebte? Was er that und was er forderte, das that und forderte er für seine Person nur, um das Erreichte allen seinen achtungswerthen Berufsgenossen zu gute kommen zu lassen. Es braucht wohl nicht mehr wiederholt zu werden, wie selbstlos und aufopferungsfreudig er stets gehandelt hat. Um so mehr mußte sich sein Stolz aufbäumen, wenn er sah, wie der Künstler noch immer nicht viel mehr als ein Bedienter galt und ihm die verdiente Gleichberechtigung mit den höheren Dienern des Hofes und des Saates und mit den Vertretern der besseren Gesellschaft nicht gewährt werden sollte. Seine Thaten auf diesem Gebiete, auf dem glatten Boden der Verkehrsformen, werden in der socialen Geschichte der Künstler aufgezeichnet bleiben; denn von seinem Vorgehen an läßt sich die Besserung des Verhältnisses zwischen der übrigen Menschheit und den Künstlern feststellen, wenigstens in der musikalischen Kunst. Er hat das Eis der Ungerechtigkeit gebrochen, und wenn er einen Dank dafür empfangen hat, so haben gerade die Fürsten, die sich von dem Segen seiner edlen

Absichten überzeugt hatten, ihm den größten Theil gespendet. Sie hatten durch sein Benehmen erkennen gelernt, daß ein großer Künstler auch zugleich ein großer Mensch sein kann und demgemäß behandelt zu werden verdient.

Von Mitte Dezember 1843 bis Mitte Februar des folgenden Jahres versah er zum ersten Male seinen neuen Dienst als Kapellmeister in Weimar. Er dirigirte während dieser Zeit vier Konzerte im Theater und vier am Hofe und brachte darin die dritte, fünfte und siebente Symphonie von Beethoven und eine Reihe anderer klassischer und moderner Werke zur Aufführung. Die Leipziger „Allgemeine musikalische Zeitung", die sonst keine Freundin von ihm war, druckte doch einen Bericht ab, in welchem seine Thätigkeit als Dirigent eine eingehende und gerechte Würdigung gefunden hatte. Mündliche Ueberlieferungen von Mitgliedern der Kapelle, die jene und auch die spätere Zeit unter seiner Leitung miterlebt hatten, enthielten dieselben Worte, mit denen seine besondere Art zu dirigiren in jenem Berichte geschildert worden war. „Er besitzt die Hauptgabe des echten Dirigenten, nämlich den Geist des Werkes in vollem Glanze aufleuchten zu lassen. Jede feinste Nuance versteht er allen Ausführenden erkennbar in seinen Bewegungen auszuprägen, ohne in karrikirtes Herumfahren auszuarten. Sein bewegliches, alle Gefühle abspiegelndes Antlitz verdolmetscht die Freuden und Leiden der Töne, und sein energisch herumblitzendes Auge mußte jede Kapelle zu ungewohnter Thätigkeit entzünden." „Ungewohnt" war allerdings die von ihm geforderte Thätigkeit nicht bloß den Mitgliedern der Weimar'schen Kapelle, sondern auch allen den anderen Kapellen, die er im Laufe der nächsten Jahre zu leiten hatte. Seine Leitung bedeutete nichts anderes als

den Bruch mit der Vergangenheit. Der Vortrag der klassischen Meisterwerke war mit wenigen Ausnahmen, unter denen die Arbeit eines Spohr in erster Linie genannt zu werden verdient, einer solchen Leblosigkeit und Verknöcherung verfallen, daß sie eher Mumien als lebendigen Kunstwerken glichen. Aus dieser Gefahr hat sie Liszt errettet, was theilweise mit großen Schwierigkeiten verbunden gewesen ist, da die bisher an das gewöhnliche Taktschlagen gebundenen Musiker nur langsam mit dieser neuen geistvollen Art vertraut gemacht werden konnten. In Weimar, wo Liszt häufiger und längere Zeit dirigirte, wurde ihm die Sache leichter, als da, wo er nur vorübergehend ein Konzert leitete. Wenn die guten Dirigenten der heutigen Zeit dem Orchester ihre Auffassung eines Werkes übermitteln können, wie ein Klavierspieler die seinige der Klaviatur anvertraut, so hat Liszt zuerst die Möglichkeit eines solchen Fortschrittes geschaffen.

Der Thätigkeit in Weimar folgten weitere Reisen durch Deutschland, auf denen er von einem italienischen Sänger Pantaleoni begleitet wurde, den er ebenso, wie es früher mit Rubini der Fall gewesen war, in seinen Konzerten mitwirken ließ. Nur wurde ihm Pantaleoni durch seine Unordentlichkeit in Geldsachen und den Mangel an Künstlerschaft die Quelle vieler Belästigungen und Unannehmlichkeiten. Auch als er ihn dann später abgeschüttelt hatte, kreuzte der lästige Gast noch wiederholt in peinlicher Weise seinen Weg. Am 16. April 1844 gab Liszt ein Konzert im italienischen Opernhause in Paris. Bei dieser Gelegenheit erschöpft Heine noch einmal seinen ganzen Witz in der Aufzählung aller Eigenschaften des „teueren Liszt, der in diesem Augenblick nicht bloß ganz Paris, sondern sogar den sonst so ruhigen Schreiber dieser Blätter in eine Aufregung gesetzt,

die nicht abgeleugnet werden kann". Gerade wegen des Widerstandes, den ein Heine vergeblich anwandte, um nicht in die allgemeine Raserei zu verfallen, sind seine Aeußerungen bisher ausführlicher angeführt worden und sollen auch jetzt wieder den von Liszt entfesselten Sturm der Begeisterung schildern. „Er ist hier, der moderne Amphion, der mit den Tönen seines Saitenspiels beim Kölner Dombau die Steine in Bewegung setzte, daß sie sich zusammenfügten, wie einst die Mauern von Theben! Er ist hier, der moderne Homer, den Deutschland, Ungarn und Frankreich, die drei größten Länder, als Landeskind reklamiren, während der Sänger der Ilias nur von sieben kleinen Provinzialstädten in Anspruch genommen ward! Er ist hier, der Attila, die Geißel Gottes aller Erard'schen Pianos, die schon bei der Nachricht seines Kommens erzitterten, und die nun wieder unter seiner Hand zucken, bluten und wimmern, daß die Thierquälergesellschaft sich ihrer annehmen sollte! Er ist hier, das tolle, schöne, häßliche, räthselhafte, fatale und mitunter sehr kindische Kind seiner Zeit, der gigantische Zwerg, der rasende Roland mit dem ungarischen Ehrensäbel, der heute kerngesund, morgen wieder sehr kranke Franz Liszt, dessen Zauberkraft uns bezwingt, dessen Genius uns entzückt, der geniale Hans Narr, dessen Wahnsinn uns selber den Sinn verwirrt, und dem wir in jedem Falle den loyalen Dienst erweisen, daß wir die große Furore, die er hier erregt, zur öffentlichen Kunde bringen." Heine hatte bisher das tolle Treiben der Berliner im Jahre vorher nicht recht begreifen können und geglaubt, daß solche Dinge Liszt nur in dem schläfrigen Deutschland ermöglicht hätte. Nun ging es in Paris genau so toll her. Es waren „wachende Pariser, Menschen, die mit den höchsten Erscheinungen der Gegenwart vertraut, die mehr oder

minder lange mitgelebt hatten das große Drama der Zeit, darunter so viele Invaliden aller Kunstgenüsse, die müdesten Männer der That, Frauen, die ebenfalls sehr müde, indem sie den ganzen Winter hindurch die Polka getanzt, eine Unzahl beschäftigter und blasirter Gemüther — das war kein deutsch-sentimentales, berlinisch-anempfindelndes Publikum, vor welchem Liszt spielte, ganz allein, oder vielmehr nur begleitet von seinem Genius. Und dennoch, wie gewaltig, wie erschütternd wirkte schon seine bloße Erscheinung! Wie ungestüm war der Beifall, der ihm entgegenklatschte! Auch Bouquets wurden ihm zu Füßen geworfen! Es war ein erhabener Anblick, wie der Triumphator mit Seelenruhe die Blumensträuße auf sich regnen ließ und endlich, graziös lächelnd, eine rothe Camelia, die er aus einem solchen Bouquet hervorzog, an seine Brust steckte. Und dieses that er in Gegenwart einiger junger Soldaten, die eben aus Afrika gekommen, wo sie keine Blumen, sondern bleierne Kugeln auf sich regnen sahen und ihre Brust mit den rothen Camelias des eigenen Herzblutes geziert ward, ohne daß man hier oder dort davon besonders Notiz nahm. Sonderbar! dachte ich, diese Pariser, die den Napoleon gesehen, der eine Schlacht nach der anderen liefern mußte, um ihre Aufmerksamkeit zu fesseln, diese jubeln jetzt unserem Franz Liszt zu! Und welcher Jubel! Eine wahre Verrücktheit, wie sie unerhört in den Annalen der Furore! Was ist aber der Grund dieser Erscheinung? Die Lösung der Frage gehört vielleicht eher in die Pathologie, als in die Aesthetik. Die elektrische Wirkung einer dämonischen Natur auf eine zusammengepreßte Menge, die ansteckende Gewalt der Eckstase, und vielleicht der Magnetismus der Musik selbst, dieser spiritualistischen Zeitkrankheit, welche fast in

uns Allen vibrirt — diese Phänomene sind mir noch nie so deutlich und so beängstigend entgegengetreten, wie in dem Konzerte von Liszt". Schon aus dieser Anerkennung leuchtet der Ingrimm hervor, daß sie gezollt werden mußte. In dem weiteren Verlaufe der Schilderung kann Heine sich nicht mehr der Schmähungen enthalten, die sogar bis zu verleumderischen Anschuldigungen gesteigert werden. So wird die verschwenderische Freigebigkeit, die doch nur den edelsten Gefühlen für das Wohl und Wehe der leidenden Menschheit entsprungen war, als ein Lockmittel hingestellt, um die Leute zu jenen Uebertreibungen des Beifalls und der Anerkennung zu verleiten. Die Blumen, die Liszt und seinen Mitwirkenden geworfen wurden, sollen von ihm selbst bestellt und bezahlt worden sein! Heine übersah dabei gänzlich, welch' zweifelhaftes Licht er mit diesen Anschuldigungen auf sich selbst warf; denn, wenn alle Anerkennung, die Liszt fand, nur eine erkaufte war, mit welchen Mitteln hatte dieser denn die Heine'sche errungen? Außer jenem Konzerte gab Liszt noch ein zweites eigenes: die Einnahme hatte jedesmal zwölftausend Francs betragen. Auch wirkte er in verschiedenen Konzerten zu wohlthätigen Zwecken mit. Wichtiger als sein öffentliches Auftreten war für ihn jetzt in Paris eine andere Angelegenheit geworden: der Bruch mit der Gräfin d'Agoult, deren Lage durch das nach dem Tode ihrer Mutter geerbte bedeutende Vermögen eine andere geworden war. Sie hatte wieder ein eigenes Heim gegründet und ihren Salon einer bunten Gesellschaft geöffnet. Auch hatte sie die Feder ergriffen und unter dem Namen Daniel Stern mehrere Novellen veröffentlicht. Das Verhältniß zu Liszt war ihr zur Last geworden. Die phantastische Schwärmerei für den Künstler war geschwunden und hatte

einer ausgesprochenen Abneigung Platz gemacht. Seinem idealen Fluge hatte die Gräfin auf die Dauer nicht zu folgen vermocht, und für die tiefen Anlagen seiner Natur fehlte ihr das feinere Verständniß. Die mehrfachen Entzweiungen im Laufe der letzten Jahre hatten bisher nur vorübergehende Störungen der Beziehungen eintreten lassen. Während des verflossenen Winters waren auch nach Paris Gerüchte darüber gedrungen, daß Liszt von der Schönheit einer andalusischen Tänzerin gefesselt werde und diese heirathen wolle. Es war Lola Montez, die später von Ludwig I. von Bayern zur Gräfin von Landsfeld erhoben wurde und in München eine Zeit lang eine arge Wirthschaft vollbrachte. Die Neigung, die Liszt für sie empfunden hatte, war nur eine sehr flüchtige und äußerliche gewesen. Die Gräfin d'Agoult stellte ihn in scharfen Ausdrücken zur Rede und kündigte ihm, der mit stolzen Worten ihre Anschuldigungen zurückgewiesen hatte, an, daß sie sich ganz von ihm lossagen wolle. Die Antwort gab Liszt ihr bei seiner Anwesenheit in Paris: die Trennung hatte er angenommen. In ihrem gleich darauf veröffentlichten Romane „Nélida" wollte sie in der Oeffentlichkeit alle Schuld an dem Bruche auf seine Schultern laden, was ihr nicht gelang. Sie soll ihn in späteren Jahren noch einmal aufgesucht haben, um ihm ihre „Souvenirs" vorzulesen. Nach den ersten dreißig Seiten soll er ein hartes Urtheil darüber gefällt und dabei ein böses Wort gebraucht haben. Dies könnte nur der Wahrheit entsprechen, wenn diese ersten dreißig Seiten oder überhaupt die ganzen „Souvenirs" damals anders gelautet haben, als sie jetzt nach ihrer Veröffentlichung lauten. Im Jahre 1858 traf Hans von Bülow mit ihr in Zürich zusammen und sandte seinem Freunde Richard Pohl über sie

ein begeisterte Schilderung. „Meine Schwiegermama hat mir einen großen unerwarteten Eindruck gemacht. Noch immer wunderschön und edel an Gestalt und Zügen in ihrem weißen Haar, frappirte sie mich namentlich durch die unverkennbare große Aehnlichkeit mit Liszt's Profil und Ausdruck, so daß Siegmund und Sieglinde mir unmittelbar in den Sinn kamen. Dabei diese Würde und Hoheit ohne alle Strenge — dies elegante feine Laisser-aller, was den Gegenübersitzenden in die behaglichste, geistig freieste Stimmung bringt, die ihm auch die möglichst günstige Entfaltung seines Wesens gestattet — ich gestehe, daß ich nach dem allen ganz bezaubert bin und meine Gedanken gar nicht mehr so weit im Zaume halten kann, um nicht an die unsägliche Befriedigung zu denken, mit welcher mich die Vorstellung erfüllen würde, diese schöne bedeutende Frau, die in zehn Jahren das Ideal einer geistig frischen Matrone repräsentiren wird, neben dem Einzigen zu sehen, dessen olympisches Wesen gesellschaftlich ergänzend. Ich darf nicht daran denken."

Bevor Liszt Paris verließ, hatte er die Lage seiner Kinder nach jeder Richtung hin vollkommen geordnet. Seine beiden Töchter, Blandine und Cosima, übergab er für die nächsten Jahre dem vornehmen Erziehungsinstitute der Frau Bernard, und seinen Sohn Daniel vertraute er seiner Mutter noch so lange an, bis er ihn in das berühmte Lycée Bonaparte eintreten lassen konnte. Er selbst bereiste die größeren französischen Städte, um im Herbst sich nach Spanien und Portugal zu begeben, wo er wiederum beispiellose Erfolge errang und außergewöhnliche Ehren und Geschenke erntete. Auf der Fahrt dahin hatte er Pau berühren müssen, wo die Gattin des Herrn von Artigau,

die geborene Gräfin Saint-Cricq, wohnte. Ein Wiedersehen nach ungefähr sechszehn Jahren! Von seiner Ergriffenheit zeugt die damals entstandene Komposition des Herwegh'schen Liedes: „Ich möchte hingeh'n wie das Abendroth Und wie der Tag in seinen letzten Gluthen". In seinem Testamente vom Jahre 1860 gedachte er ihrer noch durch das Vermächtniß eines seiner Kleinode. Nach Beendigung seiner spanischen Reise und einem Zuge durch das Elsaß und die Schweiz gelangte er im Juli 1845 nach Bonn, wo die musikalische Welt die Enthüllung des Beethoven-Monumentes als die ehrenvolle Frucht seiner hochherzigen Gesinnung genießen wollte und durfte. Wie lange es ohne diese letztere gedauert haben würde, bis die Deutschen zu der thatsächlichen Erfüllung der in schönen Reden gepriesenen und empfohlenen Ehrenpflicht gelangt wären, läßt sich nicht ausrechnen; die Thatsache läßt sich aber nicht bestreiten, daß er, Franz Liszt, allein den fünften Theil der Kosten im Betrage von achttausend Mark beigesteuert und durch das damit gebotene Beispiel die Angelegenheit, die vielleicht aus lauter Freude über das Vorhandensein der Werke des klassischen Beethoven im Sande verlaufen wäre, in Fluß gebracht und zu einem herrlichen Ende geführt hat. Seine anfänglich gestellte Bedingung, daß der Italiener Bartolini das Denkmal ausführen solle, hatte er zu Gunsten der Wahl eines deutschen Meisters wieder fallen lassen. Ernst Hähnel in Dresden hat es ausgeführt, und gegossen wurde es in der Erzgießerei des Nürnbergers Daniel Burgschmiet. Wie Liszt das Denkmal selbst gefördert hatte, so errettete er jetzt die Feier von der Gefahr der Unbedeutendheit. Durch sein energisches und geschicktes Eintreten wußte er alle kleinlichen Hindernisse und Ungeschicklichkeiten zu beseitigen und dem Verlaufe der

Feier den Stempel der Großartigkeit aufzudrücken. Die Enthüllung fand am 12. August statt. An diesem Tage dirigirte er die C moll-Symphonie und das „Fidelio"-Finale und spielte das Es dur-Konzert. Am folgenden Tage dirigirte er seine zu diesem Zwecke komponirte Fest-Kantate, die die Anerkennung und Würdigung der gesammten deutschen und ausländischen Presse fand. Berlioz behauptete, daß Liszt sogar die Erwartungen, welche man von den hohen Fähigkeiten des Komponisten hegte, mit der Kantate weit übertroffen habe. Der Magistrat der Stadt Bonn wollte sich dadurch dankbar erweisen, daß er eine Straße auf den Namen „Liszt" zu taufen beabsichtigte, welches Anerbieten abgelehnt wurde. Die wirkliche Abtragung der vorhandenen Dankesschuld hätte bei der hundertjährigen Geburtstagsfeier Beethoven's erfolgen können; aber Bonn — vergaß damals, Liszt die Leitung dieser Feier zu übertragen. Der Neid hatte schon nach jenen Augusttagen seine Krallen ausgestreckt, wozu Saphir bemerkte: „Liszt vergaß, daß er zu viel Genie ist, um nicht vom Handwerk scheel angesehen zu werden." Derselbe Kritiker schrieb zu Anfang des folgenden Jahres, als Liszt in Wien zehn große Konzerte gegeben hatte, „neue Variationen über meinen alten Liszt-Enthusiasmus". Für Saphir ist Liszt der Columbus des Klaviers; denn er hat die Poesie des Klavierspielers entdeckt. „Ich weiß," so lautet eine ‚Variation', „daß vielleicht mancher Musiker von Schule, dem der ‚Zopf nach hinten hängt', an Komposition und Spielweise Liszt's Dieses und Jenes zu bemerken hätte; allein nicht allen Bäumen ist eine Rinde gewachsen, und der Baum Genie ist in seiner kühnen Kraft nicht für die zustutzende Scheere der Pedanterie emporgeschossen." In einer anderen „Variation" heißt es noch, daß die musikalische

Logik allein noch niemals einen großen Künstler oder Komponisten — empfunden und daher auch nicht verstanden habe; „denn bei Musik-Kritik muß der Gedanke durch das Herz in die Feder gehen". Die Wiener Tage mit ihren jubelnden Huldigungen und rauschenden Feste wurden durch einen Ausflug nach Pest und Raiding unterbrochen. In letzterem Orte hatte sich eine herumziehende Truppe der berühmtesten Zigeunermusikanten eingefunden, um ihn zu ehren. Das Zusammensein mit ihnen beschreibt er glänzend in seinem Buche „des Bohémiens et de leur musique en Hongrie". Seine Schilderung der Natur und des Lebens der Zigeuner steht als eine Meisterarbeit auf diesem Gebiete einzig da. In diesem Buche, das zuerst 1859 erschien, schildert er auch die Entstehung der von ihm geschaffenen Gattung der „Ungarischen Rhapsodie", die er als ein zigeunerisches Epos angesehen wissen will. Dabei spricht er auch seine Verwunderung darüber aus, daß er gerade mit diesen Werken das meiste Verständniß gefunden hat, was er am wenigsten erwartet hatte. In späterer Zeit widmete er den Zigeunern noch eine Erinnerung, indem er die echt zigeunerische Musik zu dem Lenau'schen Gedichte „Die drei Zigeuner" schuf. Im Herbst dieses Jahres, 1846, trat er seine letzte Konzertreise an, die ihn durch Ungarn, Siebenbürgen, Südrußland bis nach Konstantinopel führte. In Kiew war er im Februar 1847 zum ersten Male mit der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein zusammengetroffen. Im Juli hielt er sich längere Zeit in Odessa auf, wo viele vornehme und reiche Russen den Sommer zubrachten, und gab hier zehn Konzerte. Dann folgte er einer Einladung nach Elisabethgrad, einem Orte in der Nähe, wo zu dieser Zeit unter Kaiser Nikolaus eine große militärische Truppen-Vereinigung

stattfand. Dieser kleine Ort, Elisabethgrad, bezeichnet einen Markstein in dem Leben des großen Liszt: hier hat er zum letzten Male zu seinem Besten gespielt, so daß er später schreiben konnte: „Seit Ende 1847 habe ich keinen Heller mit Klavierspielen, Unterrichten und Dirigiren verdient. Alles Dieses kostete mich vielmehr Zeit und Geld.“ War nun dieser in Elisabethgrad vollzogene Abschluß ein beabsichtigter? Ein kleiner Anhaltspunkt könnte dazu verleiten, diese Frage mit „nein“ zu beantworten. Liszt schrieb, kurze Zeit nach dem letzten Konzerte in jener Stadt an Carl Haslinger in Wien, den Sohn und Nachfolger von Tobis Haslinger, daß er verschiedene Werke von Schumann, um deren Zusendung er ersucht, sich „noch besser einstrudeln will“. Aus dieser scherzhaften Anspielung auf die Zubereitung einer österreichischen Speise braucht nicht darauf geschlossen zu werden, daß Liszt die Arbeit für öffentliche Zwecke hat vornehmen wollen, da er unausgesetzt die uneingeschränkte Herrschaft über die gesammte Klavier-Litteratur besitzen wollte, auch ohne sie auszuüben. Selbst in seinen letzten Lebensjahren war er diesem Vorsatze treu geblieben; denn in den ersten Monaten 1880 arbeitete er in Pest längere Zeit an den schwierigen Variationen in G dur von Rubinstein und den noch schwierigeren von Brahms über ein Paganini'sches Thema, um beide Werke in einer Weise ausführen zu können, daß ihre Schöpfer aus dem Erstaunen über diese vollendete Ueberwindung der unangenehmen Schwierigkeiten wohl nicht herausgekommen wären, wenn sie ihm einmal hätten zuhören können oder wollen. Ueber jenen Abschluß ist nun auch die Behauptung aufgetaucht, daß Liszt durch die Fürstin Wittgenstein zum Aufgeben seiner Laufbahn als Virtuose veranlaßt worden sei, da sie

zuerst seinen Beruf als Komponist erkannt habe. Angesichts seiner im Laufe dieser Darstellung seines Lebens schon aufgezählten selbstständigen Arbeiten erscheint eine Widerlegung solcher haltlosen Ansichten überflüssig. Eine andere Frage wird leichter zu beantworten sein und zugleich die Antwort auf die obige erzielen: war dieses Aufgeben der bisherigen Laufbahn in Wirklichkeit ein Abschluß, ein Abschluß in seiner geistigen Entwickelung? Durchaus nicht; denn der weitere Verlauf seines Lebens war nur die folgerichtige Fortsetzung seines bisherigen, eine Behauptung, welche nur dann richtig verstanden werden kann, wenn seine öffentliche Ausübung der Kunst auch richtig verstanden worden ist. Um dies zu erreichen, um also das Verständnis für die andere Hälfte seines Lebens vorzubereiten, mußte seinem Wirken und seinen Eroberungen als Virtuose ein breiterer Raum eingeräumt werden, als es der kleine Umfang dieser Lebensbeschreibung an und für sich gestattet haben würde. Dabei handelte es sich weniger um die äußeren Erfolge und Ehren, von denen nur der geringste Theil verzeichnet werden konnte, als vielmehr um die in einzelnen Geistern erwachte Erkenntniß von den letzten Gründen seines Wesens, das in der Wiedergabe der Werke anderer Meister als selbstschaffende Bethätigung offenbart wurde. Er löste die Siegel von den Werken eines Bach und Beethoven und enthüllte der Welt nun den tiefen Gehalt dieser geheimnißvollen Ausströmungen des menschlichen Geistes. Diese That konnte nur ein Künstler vollbringen, in dessen Seele sich die Welt in einem besonderen musikalischen Bilde abgespiegelt hatte, mit einem Worte, der ein eigener, selbstständiger Schöpfer war. In diesem Sinne ist nun Liszt auch der Virtuose geworden, der außer allen Beziehungen zu dem übrigen Virtuosenthume und außer

allen Vergleichen mit seinen Vorgängern, Zeitgenossen und Nachfolgern steht; denn nur Columbus hat Amerika entdeckt, und was auch im Verlaufe der Jahrhunderte geschehen ist, um diesen Erdtheil der Menschheit und der Kultur in größerem Maße zu erschließen: er bleibt doch der Entdecker. Ungefähr zwei Jahrzehnte, nachdem Liszt nicht mehr öffentlich gespielt hatte, glänzte am sternenübersäeten Klavierhimmel das leuchtende Dreigestirn: Bülow, Rubinstein, Tausig, jeder ein Held für sich. Und doch hat ein jeder einzelne von diesen bedeutenden Virtuosen je nach seiner besonderen Eigenart nur immer eine Seite des Liszt'schen Könnens nachgebildet und gefördert, wie jeder der nachfolgenden Klavierspieler wiederum nur einen Theil von einem dieser Meister erreicht hat. Der ganze Liszt thront als ausübender Künstler in einsamer, unerreichbarer Höhe. Um seinem Drange nach Vermehrung eigener Schöpfungen ungehindert folgen und die ihm immer am Herzen liegende Verbreitung der als werthvoll erkannten, aber noch unbekannten Werke Anderer wirksamer verfolgen zu können, bedurfte er eines festen Ruhepunktes, den er bereits gefunden, aber noch nicht genügend benutzt hatte. So ergab sich eine dauernde Niederlassung in Weimar von selbst, und damit erreichten die Wanderjahre ihren Abschluß. Es folgten die Erntejahre; aber eine Ernte erfordert immer Mühe und Arbeit.

Er traf in den ersten Monaten 1848 in Weimar allein ein: im Juni kam die Fürstin Wittgenstein dort an. Carolyne von Iwanowska war als die Tochter eines unermeßlich reichen Polen, der russischer Unterthan war, am 7. Februar 1819 geboren. Eben siebzehn Jahre alt geworden, heirathete sie ihrem alternden Vater zu Liebe den Fürsten Nikolaus von Sayn-Wittgenstein. Die Ehe war eine

unglückliche und wurde erst durch die Geburt einer Tochter erhellt, der die Mutter ihre ganze Liebe zuwandte. Auf ihrem Gute Woronince las sie die philosophischen Schriften eines Schelling und Hegel und die großen Dichtungen eines Dante und Goethe. Auch erfreute sie sich an der Musik. Sie war eine kluge und geistig aufgeweckte Frau von mittlerer Größe und ohne besondere Schönheit. „Es ist eben nur der natürliche äußerliche Schönheitssinn, der gegen sie protestirt und protestiren darf“, äußerte Bülow einmal über sie. Nach der ersten flüchtigen Begegnung in Kiew, wo die Fürstin in einem Konzerte Liszt hatte spielen hören, trafen sie öfter in Odessa zusammen. Dann folgte er im Herbst 1847 ihrer Einladung nach Woronince. Hier entwarf er seine Dante-Symphonie und schuf einen Theil der Klavierwerke, welche in den der Fürstin gewidmeten „Harmonies poëtiques et religieuses“ vereinigt wurden. Die meisten sind durch Lamartine'sche Dichtungen angeregt worden, wie schon aus der Ueberschrift der ganzen Sammlung und der Bezeichnung der einzelnen Werke hervorgeht. In der „Bénédiction de Dieu dans la Solitude“, der dritten „Harmonie“, erfüllte Liszt schon alle auf ihn als selbstständigen Schöpfer gesetzten Hoffnungen; denn die Melodien dieser „Bénédiction“, ganz abgesehen davon, daß sie wunderbar schön sind, entfalten den langathmigen und dabei wohlgegliederten Zug, wie er fast nur in dem Beethoven'schen Adagio wiederzufinden ist. Gerade diese Langathmigkeit ist eines der ureigenen Merkmale der Liszt'schen Melodie, das eine jede besitzt, selbst wenn sie an und für sich nicht den Werth ihrer Schwestern erreicht. Einer anderen „Harmonie“, „Funérailles“, ist die Zeitbestimmung „Oktober 1849“ hinzugefügt worden. Schon hiermit wollte der Komponist auf

den Tod seines Freundes Chopin, der am 17. jenes Monats erfolgt war, hinweisen. Doch finden sich in dem Werke selbst auch Klänge und Wendungen, die mit bestimmter Deutlichkeit auf ein Werk dieses Meisters zurücktönen, auf die große Polonaise in As dur. Wohl mochte Liszt auch von den zu derselben Zeit in Ungarn gefallenen Opfern des Aufstandes schmerzlich berührt worden sein und während der Ausarbeitung der „Funérailles“ auch an jene gedacht haben: doch war ihm zweifellos der Verlust des künstlerischen Freundes näher gegangen. Während des Aufenthaltes in Woronince hatte die gegenseitige geistige Anregung zwischen Liszt und der Fürstin auch zu einer leidenschaftlichen Empfindung für einander geführt. Das Band, welches die Fürstin an den Vater ihrer Tochter fesselte, war schon längst zur martervollen Last geworden. Zwölf Jahre hatte sie die Qualen einer liebeleeren Ehe mit Geduld getragen; aber dabei hatte sie ihre Kräfte aufgerieben. In der Liebe zu Liszt lebte sie von Neuem auf: ihm wollte sie vor Gott und der Welt angehören. Sie kannte die Schwierigkeiten einer Trennung sehr genau; aber sie hoffte mit Hülfe ihrer Klugheit alle Hindernisse hinwegräumen zu können. Ihre fluchtähnliche Abreise aus Rußland war von ihrem Manne und der von ihm benachrichtigten Regierung vorhergesehen worden. Wenn sie trotz der dagegen getroffenen Maßregeln gelang, so war dieses Meisterstück nur dem außerordentlichen Scharfsinne der Fürstin zu verdanken gewesen. Sie gelangte ungehindert auf der Besitzung des Fürsten Lichnowsky, auf dem Schlosse Gräz, an, wo Liszt sie erwartet hatte. Ihre „so liebenswürdig interessante Tochter“, wie er sie nennt, hat sie bei sich. In glücklichster Stimmung schreibt er an seinen Freund, daß die Fürstin „unzweifelhaft ein ganz

außerordentliches und completes Prachtexemplar von Seele, Geist und Verstand" ist. Er fügt im Vertrauen auf eine dornenlose Zukunft noch hinzu, daß er fernerhin sehr wenig persönliche Ambition haben werde und daher in einer in ihm abgeschlossenen Zukunft werde fortträumen können. „In politischen Verhältnissen mag die Leibeigenschaft aufhören; aber die Seeleneigenschaft in der geistigen Region, sollte die nicht unzerstörbar sein?" Von Schloß Gräz aus besuchten sie zusammen Eisenstadt, Raiding und Wien. Dann begab sich die Fürstin nach Weimar, um die Hülfe der Großherzogin Maria Paulowna für ihre Angelegenheit zu gewinnen. Sie fand in der Großherzogin eine warme Fürsprecherin und Beschützerin ihres Verhältnisses zu Liszt und wäre durch sie auch gewiß zu dem ersehnten Ziele gelangt, daß Kaiser Nikolaus die Genehmigung zu der Lösung der Ehe ertheilt hätte, wenn in Petersburg die durch den Fürsten Wittgenstein angestrengten Gegenwirkungen nicht mächtiger gewesen wären, als es der Einfluß der Großherzogin war. Die der Fürstin von dort aus zunächst gestellte Bedingung, sofort nach Rußland zurückzukehren, wo ihre Sache dann weiter geprüft werden sollte, erfüllte sie nicht, da sie die ihrer dort harrenden Gefahren recht gut kannte. Voraussichtlich wäre sie eines Tages in irgend einem Kloster verschwunden. Daher blieb sie unter dem Schutze der Großherzogin in Weimar und bezog das von dieser angekaufte und ihr zur Verfügung gestellte herrschaftliche Haus, das den Namen „die Altenburg" führte. Liszt wohnte zuerst im Hôtel „Erbprinz" und zog, als die gesetzliche Regelung seines Verhältnisses zur Fürstin von Menschenhänden hintangehalten wurde, ebenfalls in „die Altenburg".

Sechszehn Jahre waren vorübergegangen, nachdem der

Weltverkehr in dem Goethe'schen Hause am Frauenplan aufgehört hatte. Jetzt öffneten sich die großen und fürstlichen Räume eines anderen Hauses in Weimar und bildeten einen neuen Mittelpunkt nicht nur für die künstlerischen, sondern für alle geistigen Kreise der Erde. Es schien, als ob jener frühere Verkehr nur unterbrochen worden wäre, um nach kurzer Frist in noch lebhafterer Weise wieder aufzublühen. Schon in dem äußeren Anblicke gewährten die Räume der „Altenburg“ den Eindruck eines europäischen Brennpunktes. In einem Seitenzimmer des großen Bibliothekraumes waren sämmtliche von Liszt vorhandene Büsten, Zeichnungen und Bilder, welche ihn von seinen Knabenjahren bis zu der damaligen Zeit darstellten, aufbewahrt. In den Schränken befanden sich die unzähligen Geschenke, die er erhalten hatte: goldene Ehrenketten, Ringe und Busennadeln mit werthvollen Brillanten, Dosen, Taktstöcke, Schreibzeuge, der ungarische Ehrensäbel und alle auf ihn geprägten Münzen. Außerdem fand der Besucher dort die Dokumente über die vielfachen Ernennungen, wie die Ehrenbürgerbriefe, die Titel, die Ehrenmitgliedschreiben, und ebenfalls die Abhandlungen über ihn und die vielen Handschriften. Die Bibliothek war vielleicht die größte Privatbibliothek, die Deutschland damals besaß, wo Privatbibliotheken im Allgemeinen zu den Seltenheiten gehören. Ein anderes Nebenzimmer enthielt eine reiche Sammlung von werthvollen Waffen und kostbaren Rauchgegenständen, Geschenke aus Spanien, Ungarn, Rußland und der Türkei. An der Wand hing das Bild seines Freundes Lichnowsky. Eine Sehenswürdigkeit war das Riesenklavier, welches auf Anregung von Liszt die Firma Alexandre und Sohn in Paris erbaut hatte, und das in dem großen Musiksaal stand. Pohl hat in seinen „Studien

und Erinneruugen“ eine ausführliche Beschreibung dieses Instrumentes geliefert, das eine Verbindung von Klavier und Orgel herstellen sollte. Außer einem Flügel von Erard befand sich in diesem Saale auch noch ein Klavier, das einst Mozart gehört hatte. In einem anderen Zimmer stand der Flügel von Broadwood, das Instrument, welches Beethoven zuletzt besessen und gespielt hatte. In dem „blauen Zimmer“ arbeitete Liszt. Nur ein Bild schmückte die eine Wand dieses Zimmers: die „Melanchole“ von Dürer. Bei Aufzählung des Hauptinhaltes der verschiedenen Räume taucht das Bedauern auf, daß dieser einstige Künstlersitz nicht erhalten werden konnte. Ein Theil davon ist in dem „Liszt-Museum“ der „Hofgärtnerei“ in Weimar aufbewahrt, ein anderer Theil befindet sich in Pest, viele Sachen sind weit zerstreut. Damals bildete ihre Vereinigung den glänzenden Hintergrund, auf dem sich ein bewegtes Stück der Kunstgeschichte abspielte. Den Anfang bildete die Durchsicht der Partitur des „Tannhäuser“, die sich Liszt hatte schicken lassen, um das Werk zum Geburtstage der Großherzogin aufzuführen. Er hatte die Absicht, an diesem Tage jedesmal möglichst eine neue deutsche Oper zur Aufführung zu bringen. Daher hatte er im Jahre vorher schon „Martha“ von Flotow dirigirt, ein Werk, das gelegentlich mit Achselzucken behandelt worden ist und doch in seiner natürlichen Einfachheit mehr Lebenskraft enthält als alle diejenigen Werke, in welchen der große Aufwand in grellem Widerspruche zu dem geringen Inhalte steht. Der „Tannhäuser“ war 1845 zum ersten Male in Dresden gegeben worden, ohne eine besonders günstige Aufnahme gefunden zu haben. Auch die ungefähr zwei Jahre später erfolgte Wiederaufnahme des Werkes mit dem völlig umgearbeiteten Schlusse der

letzten Scene hatte kein besseres Ergebniß erzielen können. In eine betrübende, fast demüthigende Lage war der Schöpfer des Werkes dadurch gerathen, daß ihm trotz aller eifrigen Bemühungen eine Verbreitung seines „Tannhäuser“ sich als völlig aussichtslos erwiesen hatte. Dieses Dunkel wurde plötzlich durch einen hellen Sonnenstrahl gebrochen: aus dem kleinen Weimar traf die Bitte um Uebersendung der Partitur ein. Daß dieser Vorgang ein ganz besonderer gewesen sein soll, erscheint heute unbegreiflich: damals wurde er ungefähr als der Ausbruch einer unheilbaren Verrücktheit angesehen. Liszt und Wagner waren sich wiederholt auf ihren Fahrten begegnet, ohne in ihren Beziehungen einen ersprießlichen Berührungspunkt gefunden zu haben. Zuletzt hatten sie sich 1844 in Dresden getroffen, wo sie in eine Unterhaltung über Meyerbeer geriethen, an der sich auch Schumann betheiligte. Während die beiden deutschen Meister längst die innere Leerheit und das undeutsche Wesen der Meyer=beer'schen Kunst erkannt hatten, war Liszt damals noch in einer einseitigen Anschauung über die Werke seines Freundes befangen. Er hatte sich durch dessen Talent für die Berechnung von äußerlichen musikalischen und scenischen Wirkungen über den thatsächlichen Werth dieser Künstelei täuschen lassen und übersehen, daß jene Wirkungen jeder Ursache entbehrten. Aus diesem Irrthum sollte er durch das tiefere Eindringen in das Wesen der Wagner'schen Kunst langsam und gründlich befreit werden. Der Erfolg des „Tannhäuser“ in Dresden, soweit von einem solchen die Rede sein konnte, war zu seiner Kenntniß gelangt, das Werk selbst hatte er noch nicht kennen gelernt. Als er nun die Partitur aufschlug, erkannte er den Werth der Musik sofort, wenn ihm auch wohl die viel wichtigere

Bedeutung des dramatischen Theiles nicht gleich in vollem Umfange entgegenleuchtete. Mit feurigem Muthe und eiserner Kraft ging er an die Arbeit der Vorbereitung, bei der sich ihm Schwierigkeiten in Menge entgegenstellten. Die Sänger und die Mitglieder des Orchesters hatten theils Angst vor den ihnen zugemutheten Aufgaben, theils waren sie mit deren neuem Style nicht vertraut und konnten es auch nicht sein. Auch kann es einen Künstler nicht angenehm berühren, wenn er während einer solchen Arbeit rings umher nur kalten, gleichgültigen und hohnlächelnden Mienen begegnet. Nur die wachsende Theilnahme der Mitwirkenden konnte ihm Befriedigung gewähren und ihn am Gelingen nicht verzweifeln lassen. So kam der 16. Februar 1849 heran und befreite das großartige Werk aus dem Banne der Dresdener Erfolglosigkeit. Wie hat Wagner aufgejubelt, als Tichatschek, der, wie in Dresden, auch in Weimar den „Tannhäuser" gesungen hatte, nun zurückkehrte und ihm von dem Gelingen der Aufführung und dem erzielten mächtigen Eindrucke erzählen konnte! „Gerade jetzt haben Sie dadurch (daß Sie die Verbreitung meiner Arbeit selbst für fähig hielten, mir Freunde zu verschaffen) wie durch einen Zauber mich erhoben", schrieb Wagner einige Tage nach den beiden ersten Aufführungen vom 16. und 18. Februar an Liszt und äußerte in einem folgenden Briefe vom 1. März: „Wir sind doch recht artig im Zuge mit einander! Wenn uns Beiden die Welt gehörte, ich glaube, wir würden den Leuten manche Freude machen? Ich hoffe, wir Zwei kommen nun aber wenigstens mit einander aus: wer nicht mit uns will, bleibe hinter uns — und so sei unser Bündniß besiegelt!" Sein sehnlichster Wunsch in diesem Augenblicke war, das Wunder selbst zu erleben und

sein Werk in Weimar zu hören. Vor Monat Mai kann er jedoch von Dresden nicht fortkommen. „Also, im Mai!“ Und sein Wunsch wurde erfüllt; aber in anderer Weise, als er es sich hatte träumen lassen. An einem Tage des genannten Monats stand er Liszt im „Erbprinzen“ gegenüber als — politischer Flüchtling. Unter dem Schutze der hochherzigen Großherzogin durfte er ungestört sich einige Tage auf der „Altenburg“ aufhalten und auch, verborgen vor den Augen der Mitwirkenden, einer Probe seines „Tannhäuser“ unter Liszt beiwohnen. „Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie ausführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ. Wunderbar! durch dieses seltensten aller Freunde Liebe gewann ich in dem Augenblicke, da ich heimathlos war, die wirkliche langersehnte Heimath für meine Kunst.“ Als Wagner weiterziehen mußte, begleitete ihn Liszt nach Eisenach und führte ihn auf die Wartburg, wohin sich die Großherzogin begeben hatte, um auf dem Schauplatze des „Sängerkrieges“ den „Hochverräther“ von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen. Darauf trennten sich die Freunde. Wagner wanderte in die Ferne, um in den dort zugebrachten zehn Jahren seine großen Meisterwerke zu schaffen. Diese Verbannung, so unnatürlich sie vom menschlichen Standpunkte aus erscheinen muß, da Wagner himmelweit vom Barrikadenhelden entfernt war, verdient im Hinblick auf die ewigen Gesetze des Kunstschaffens eine mildere Beurtheilung. Jeder Genius, dem die Menschheit eine neue Aeußerung des inneren Weltseins zu verdanken hat, schafft sein Werk außerhalb der Beziehungen zu der ihn umgebenden Welt. Dieser steht er fremd gegenüber; denn sie wird erst durch seine Schöpfungen nach und nach auf die Höhe der

Anschauungen und Empfindungen geleitet, von denen er schon beim Schaffen beseelt war. Wohl hätte die Einsamkeit eine freudenvollere sein können, als Wagner sie erdulden mußte; aber in einer kalten und verständnißlosen Umgebung wäre ihm die Enthüllung seiner Geheimnisse noch schwerer geworden. Nur einen Ort gab es, wo er eine ruhige Schaffensstätte gefunden haben würde: das war die Nähe seines Freundes; die wurde ihm durch die Ungunst der Verhältnisse geraubt. Das Bewußtsein, in diesem Freunde den Hüter seiner Kunst gefunden zu haben, richtete seinen gesunkenen Muth wieder auf und ließ ihn in den Jahren der Noth und Entbehrung an der Kraft seines Genius nicht verzweifeln. Liszt war von der Wartburg aus nach Weimar zurückgekehrt und hatte einen Artikel über den „Tannhäuser" für das Journal des débats verfaßt. „Du hast den Leuten meine Oper beschreiben wollen und hast statt dessen selbst ein wahres Kunstwerk hervorgebracht! Gerade wie Du die Oper dirigirtest, so hast Du über sie geschrieben: neu, ganz neu aus Dir heraus," schrieb Wagner darüber an Liszt. „Wie ich den Artikel aus der Hand legte," fährt er noch fort, „waren meine Gedanken zunächst folgende: dieser wunderbare Mensch kann nichts thun und treiben, ohne aus innerer Fülle sich selbst von sich zu geben; er kann nirgends nur reproduktiv sein, es ist ihm keine andere Thätigkeit möglich als die rein produktive; Alles drängt in ihm zur absoluten, reinen Produktion hin, und doch ist er immer noch nicht daran gegangen, seine Willenskraft zur Produktion eines großen Werkes zusammenzuspannen? Ist er bei seiner vollendeten Individualität zu wenig Egoist? Ist er zu liebevoll, und macht er es wie Jesus am Kreuze, der Allen hilft, aber sich nicht?" Nun war Liszt nicht

Egoist genug, um seine Individualität in den Samariterdiensten für Andere ganz aufgehen zu lassen; aber seine grenzenlose Aufopferungsfähigkeit zwang ihn, an sich selbst immer zuletzt zu denken. Während er besonders in Bezug auf seine Werke eine oft gefährliche Bescheidenheit besaß, so bekundete er einen beispiellosen Muth, sobald es sich um die Geltendmachung seiner Gesinnnngen handelte. Dazu bot sich jetzt gleich die Gelegenheit. Am 28. August wurden es hundert Jahre, daß Goethe das Licht der Welt erblickt hatte. Alle seine Verehrer hegten den lebhaften Wunsch, daß dieser Tag festlich begangen werden müsse; aber kaum einer von ihnen wagte es, diesen Gedanken offen auszusprechen. Die Revolution warf ihre Schatten noch auf die deutschen Gemüther. Auch in Weimar wurde im Geheimen viel darüber gesprochen und verhandelt, und voraussichtlich hätte es dabei sein Bewenden gehabt. Da trat Franz Liszt erhobenen Hauptes unter die Muthlosen und bewies ihnen durch die That, daß das deutsche Blut nicht weniger heiß als das ungarische durch seine Adern rollte. In einer vorberathenden Versammlung brachte er es durch seine feurige Beredtsamkeit dahin, daß einstimmig der Beschluß gefaßt wurde, den großen Ehrentag für Weimar festlich zu begehen. Daher blieb es hier nicht, wie in anderen deutschen Städten, bei einer verstohlenen Vorstellung eines Goetheschen Werkes im Theater, sondern eine des Tages würdige Feier ersparte der Goethestadt für die Zukunft die traurige Erinnerung an einen einmal verschuldeten Mangel an Dankbarkeit. Daß die Weimaraner vor diesem Vorwurfe bewahrt geblieben sind, haben sie einem — „Klavierspieler“ zu verdanken. Durch dieses Auftreten verhalf Liszt mehr als durch seine Schriften den Künstlern zu der von ihm

geforderten Verbesserung ihres Ansehens in der gebildeten Gesellschaft; denn von nun an durften sie auch in Angelegenheiten mitreden, in denen bisher nur die gelehrte Welt das große, aber nicht immer glückliche Wort geführt hatte. Am 28. August wurde der „Tasso" aufgeführt, zu welchem Zwecke Liszt seine symphonische Dichtung „Tasso. Lamento e Trionfo" als Einleitung spielen ließ. Sie erschien damals nur als ein Vorspiel und wurde auch erst viel später gedruckt. Die übrigen Kompositionen aus jenen Tagen wurden in einem „Fest-Album" gesammelt. Darin fand sich ein Solo-Quartett „Ueber allen Gipfeln ist Ruh'". Daß er mit dieser Behandlung des Gedichtes, deren Musik auch nicht bedeutend war, einen Fehlgriff gethan hatte, war wohl mit der Ueberbürdung bei der Vorbereitung zum Feste zu entschuldigen gewesen; aber er sah selbst ein, daß der begangene Fehler verbessert werden müsse, und gestaltete später die Dichtung zu einem ergreifenden Liede. Als ein bedeutendes Stück jener Goethe-Sammlung erscheint der auch einzeln gedruckte majestätische „Fest-Marsch", auf dessen dreitheiligen Rhythmus er oft mit Befriedung zurückblickte. 1853 schuf er zum Regierungsantritte des Großherzogs Carl Alexander den „Huldigungsmarsch" und 1857 einen Marsch, den er erst später veröffentlichte. Er trägt den Titel „Deutscher Siegesmarsch", das Motto „Vom Fels zum Meer" und die Widmung an „Wilhelm I., König von Preußen". In Anerkennung der Verdienste, welche Bülow sich mit der Leitung der Meininger Hofkapelle erworben hatte, widmete er dieser 1884 einen „Bülow-Marsch". Eine verdienstvolle Arbeit war die Uebertragung von vier vierhändigen Schubert'schen Märchen für großes Orchester, wenn auch Moritz von Schwind über diese von ihm nicht ver-

standene Umwandlung in einem Briefe an Eduard von Bauernfeld vom 30. April 1866 in den häßlichsten Ausdrücken hergefallen ist. War es wirklich nur Unverstand, der einen bedeutenden Künstler sich so weit vergessen ließ, oder hatte ihn der Neid auf die größere Bedeutung des Anderen dazu verleitet? Um das Kapitel über die Liszt-schen Märsche hier abzuschließen, soll noch erwähnt werden, daß eine Reihe ungarischer Märsche von ihm theils geschaffen, theils bearbeitet worden sind, unter denen dem 1871 ver-veröffentlichten „Rakoczy-Marsch“ ein besonderer Platz angewiesen werden muß. Nach der Meinung, die Bülow an Pohl schreibt, wäre er ein Oppositionsstück gegen den Berlioz-schen gewesen. Darin hat sich Bülow jedoch geirrt; denn Liszt hatte seine „symphonische Bearbeitung“ des Marsches schon 1840 geschaffen, sie aber aus Rücksicht für seinen Freund Berlioz erst nach dessen Tode drucken lassen, zumal die „Damnation de Faust“, in welchem sich die Berlioz'sche Bearbeitung findet, ihm gewidmet war. Die Aehnlichkeit der harmonischen Behandlung in beiden Arbeiten erklärt sich daraus, daß Berlioz eine frühere Klavier-Uebertragung des Marsches kannte, in welcher Liszt schon von der üblichen Harmonie abgewichen war. Bülow nennt die Liszt'sche Orchester-Uebertragung „sehr breit angelegt, sehr schön in der Form und glänzend in der Instrumentation, ohne jede Extravaganz“.

Als in Deutschland bekannt geworden war, daß das kleine Weimar sich zu einem besonderen Goethe-Feste rüstete, da erwachte überall der Muth zu festlichen Veranstaltungen. Von Berlin aus erfolgte ein Aufruf der bedeutendsten dortigen Geister zur Gründung eines Institutes, welches dazu bestimmt werden sollte, „die künstlerischen Produktionen

in Deutschland zu fördern und zu beleben, um ihren bildenden Einfluß auf den moralischen Fortschritt der Nation zu vermehren". Im Herbste wurde eine Kommission, diese Begräbnißstätte aller edlen Absichten, eingesetzt, welche die eingelaufenen Vorschläge zur Erreichung jenes Zieles ordnen und prüfen sollte. Ende Oktober erschien ein Bericht dieser Kommission mit allen möglichen unklaren und unausführbaren Aufstellungen. Dagegen wandte sich Liszt mit seiner Schrift „de la Fondation-Goethe à Weimar", die er trotz des deutschen Stoffes in französischer Sprache verfaßt hat, da ihm diese beim Schreiben noch geläufiger, und er überzeugt war, daß die Gedanken in jeder Sprache gleich gut oder schlecht bleiben. Er begnügt sich nicht mit einer einfachen Widerlegung, sondern begründet in einer ausführlichen und gründlichen Erörterung seine Auffassung von einem großen Unternehmen, in dem der Musik als der jetzt bahnbrechenden Kunst ein weiter Spielraum eingeräumt werden müßte. Auch Wagner betheiligte sich auf die Liszt'sche Schrift hin an den Verhandlungen mit seinem Briefe „über die Goethestiftung". Die ganze Angelegenheit verlief im Sande; die Gedanken aber, die die beiden Musiker entwickelt hatten, wurden später in Thaten umgewandelt: Liszt gründete den „Allgemeinen Deutschen Musikverein" und Wagner das Festspielhaus zu Bayreuth.

Liszt hatte schon im Sommer 1849 die Partitur des „Lohengrin" zu sehen bekommen und war über „die hochideale Färbung" dieses Werkes stutzig geworden. Trotzdem zögerte er keinen Augenblick, es aufzuführen, als Wagner ihn im folgenden Jahre darum bat. „Führe den Lohengrin auf und laß sein Inslebentreten Dein Werk sein", hatte Wagner geschrieben, und Liszt ließ es sofort sein Werk

sein. In richtiger Erkenntniß der eigenthümlichen Verhältnisse, unter denen einzig und allein eine ernste Schöpfung von weittragender Bedeutung wenigstens ein gewisses Verständniß finden würde, hatte er die erste Aufführung nur unter der Bedingung durchgesetzt, daß sie im Sinne eines Ereignisses unternommen werden sollte. Dies war ein Verlangen gewesen, welches er sicher nicht gestellt haben würde, wenn er nicht überzeugt gewesen wäre oder geahnt hätte, daß der Schöpfer des „Lohengrin" noch ganz andere Werke schaffen würde, Werke, die noch weniger als dieses in dem Rahmen des gewöhnlichen Theatertreibens untergebracht werden könnten. Schon mit jener Forderung allein machte Liszt den Zweifel wieder gut, den er anfangs an der Möglichkeit einer wirkungsvollen Aufführung des Werkes gehegt hatte. Auch sah er voraus, daß nur eine vollständige Reformation des Theaters in seiner damaligen Verfassung den Boden für eine gedeihliche Entfaltung der neuen dramatischen Kunst schaffen könnte. In wie geringem Maße sich diese Hoffnung erfüllt hat, kann an dieser Stelle nicht dargelegt werden. Es genügt der Hinweis darauf, daß Wagner schließlich, um seine Kunst zu retten, auf den Festspielhügel in Bayreuth flüchten mußte. Um den „Lohengrin" sofort außerhalb der Theateraufführungen zu stellen, wurden die Theaterferien des Sommers 1850 unterbrochen. Im August fand die Enthüllung des Herder-Denkmals statt, zu der viele Menschen herbeigeströmt waren. Einige Tage später, am 28. August, dirigirte Liszt das neue Werk seines Freundes zum ersten Male. Der äußere Erfolg erreichte nicht gleich die Höhe, auf die Liszt den Erfolg des „Tannhäuser" leiten konnte, wobei die thüringische Färbung dieses Werkes wohl mitgeholfen hatte. Nur ein Einziger zweifelte fortan nicht mehr an dem „einzigen

untheilbaren Wunder", von dem er Note für Note unterstreichen möchte. Er hob den Muth der Zaghaften und zeigte ihnen auch durch die That, daß er Recht behalten müsse; denn der Erfolg des „Lohengrin" wuchs mit jeder neuen Aufführung und erhob das Publikum mit Gewalt zu einem Höhepunkte, „von welchem aus es durch Mitgefühl und verständiges Erfassen derselben, an Schöpfungen theilzunehmen befähigt wird, deren Art eine höhere ist, als die nichtigen Zerstreuungen, mit welchen es seine Phantasie und tägliche Unterwürfigkeit im Theater ernährt", schrieb Liszt an Wagner. Dieser erkannte jetzt vollkommen den Werth der Hülfe, die ihm Jener nicht nur materiell, sondern vielmehr durch künstlerische Heldenthaten angedeihen ließ, und verkannte auch die ungeheuren Schwierigkeiten nicht, mit welchen sein aufopfernder Freund dabei zu kämpfen hatte, da er sich stets nur dem vollkommenen Unverstand gegenübersah. Am deutlichsten ging dies aus einem Bericht hervor, den Dingelstedt für die „Augsburger Allgemeine Zeitung" über jene erste Aufführung verfaßt hatte. Wagner erkannte darin Zweierlei, wie er Liszt schrieb: „die wohlwollende Disposition für mich, die ihm durch Dich beigebracht worden ist, und die absoluteste Unfähigkeit bei aller Schöngeisterei, auch nur eine Ahnung vom Dem zu erfassen, was hier zu erfassen war. Das Schrecklichste ist doch ein deutscher schöngeistiger Litterat." Trotz dieses Mangels an Verständniß für den dramatischen Kern des „Lohengrin" wurde Dingelstedt später — Schauspieldirektor. Durch den Unsinn, welcher fast allgemein mündlich und schriftlich über den „Lohengrin" verbreitet wurde, sah sich Liszt veranlaßt, wiederum zur Feder zu greifen und durch einen belehrenden Artikel über das Werk die damalige Zeit von dem Vorwurfe

der gänzlichen Verstandesarmuth zu befreien. „Deine Schrift hat einen großen, erhebenden und befeuernden Eindruck auf mich gemacht,“ schrieb ihm Wagner darüber. „Daß es mir gelungen ist, durch meine künstlerischen Arbeiten so auf Dich zu wirken, daß Du einen nicht geringen Theil Deiner außerordentlichen Begabtheit dazu zu verwenden Dich veranlaßt fühlst, meiner Richtung nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich Bahn zu brechen, das erfüllt mich mit tiefster, wohlthuendster Rührung. Es ist mir, als ob in uns sich zwei Menschen begegneten, die von den beiden entgegengesetzten Seiten ausgingen, um in das Herz der Kunst zu dringen, und dort nun in der Freude ihrer Entdeckung sich brüderlich die Hand reichen. Nur in dieser Freude vermag ich es, Deine bewundernden Ausrufe ohne Beschämung dahinzunehmen; denn ich weiß, wenn Du meine Fähigkeiten und das durch sie Geleistete preisest, so drückst auch Du nur Deine Freude darüber aus, daß wir uns im Herzen der Kunst begegneten.“ Die helle Freude, welche Liszt in Wirklichkeit über die Begegnung mit Wagner empfand, mußte ihn über die bitteren Unannehmlichkeiten hinwegsetzen, die ihm aus seinem Eintreten für die Kunst seines Freundes erwachsen sollten. Die Gegnerschaft, welche durch die erste Aufführung des „Lohengrin“ in die Waffen gerufen worden war, richtete ihre Angriffe viel weniger gegen den Schöpfer als gegen den Entdecker des Werkes. Mit diesem Werke selbst sich näher zu befassen, setzte viel Verstand und Arbeit voraus. Dessen bedurfte es jedoch gar nicht, da in der Presse bereits gewichtige Stimmen gegen das Werk und seinen dauernden Werth laut geworden waren. Diese Thatsache machte eine nähere Einsicht in ein ohnehin verlorenes Werk überflüssig. Dagegen galt es, den Kampf mit dem

Manne aufzunehmen, der es gewagt hatte, die Welt damit bekannt zu machen und seine Kühnheit nach jeder Seite hin zu rechtfertigen. Wenn er mit seinem Vorgehen auch keinen Erfolg gehabt hatte, so konnte ihm doch zugetraut werden, daß er sich demnächst wieder mit einem ähnlichen Werke hervorwagen würde, und eine beharrliche Ausdauer auf dem betretenen Wege könnte ihn am Ende doch zu dem ersehnten Ziele führen. Damit würde jedoch das Ende der Zopfzeit von selbst hereinbrechen: das durfte nicht geduldet werden. Darum mußte Liszt in seiner Thätigkeit auf jede Weise gehindert und sogar unmöglich gemacht werden. Die Gegner befanden sich nicht nur in der Ueberzahl, sondern hatten auch bessere und gefährlichere Waffen, mit denen sie einen schwachen Feind sofort über den Haufen geworfen hätten. In ihren Händen ruhte die gesammte Presse von Bedeutung; denn an allen verbreiteten Zeitungen arbeiteten Schriftsteller, denen das Herannahen eines künstlerischen Frühlings unangenehm war, da sie sich nicht gern hinter dem Ofen ihrer Einseitigkeit und ihrer Vorurtheile hervorlocken ließen. Sie reichten sich, gleichsam aus Nothwehr gegen den Künstlerbund jener beiden gewaltigen Gestalten, auch „brüderlich" die Hände und eroberten sich das unbestrittene Verdienst, nicht nur an einer großartigen Entwickelung der deutschen Kunst verständnißlos vorübergezogen zu sein, sondern sie sogar in ohnmächtiger Verbissenheit geschmäht zu haben „Blickt der absolute Kritiker," sagt Wagner in „Eine Mittheilung an meine Freunde", „von seinem Standpunkte aus auf den Künstler, so sieht er geradeswegs gar nichts; denn selbst Das, was er einzig zu sehen vermag, sein eigenes Bild im Spiegel seiner Eitelkeit, ist — vernünftig betrachtet — nichts. Die Unvollkommenheit der Erscheinung

des Kunstwerkes gewahrt er zunächst nicht da, wo sie wirklich begründet liegt; er gewahrt sie höchstens nur an dem empfundenen unvollkommenen Eindrucke und sucht diesen nun aus der Beschaffenheit der künstlerischen Absicht selbst zu rechtfertigen, die er eben nicht zu begreifen im Stande war."

Alle Hinderungsversuche und Zerstörungsangriffe scheiterten jedoch an der unverwüstlichen Arbeitskraft und der eisernen Energie des Mannes, der Das, was er einmal als Pflicht erkannt hatte, auch in vollem Umfange zu erfüllen wußte. Auch hatte Liszt nun einmal die That der ersten Aufführung des „Lohengrin" vollbracht, und noch bevor die fünfziger Jahre dieses Jahrhunderts abgelaufen waren, hatten fast sämmtliche bessere Bühnen in Deutschland sich des Werkes bemächtigt. Der Kampf blieb also schon nach dieser Richtung hin für die Gegner erfolglos. Sie erlitten sogar noch eine größere Niederlage. Ihr heftiges Toben hatte eine Reihe bedeutender Künstler und Schriftsteller auf die Vorgänge in Weimar aufmerksam gemacht und den Entschluß in ihnen reifen lassen, die ungeheuren Thaten, denen „des Helden Ruhm enttagte", mitzuerleben. Sobald sie mit eigenen Augen gesehen hatten, was sich dort ereignete, waren sie auch schon begeisterte Anhänger dieses lebendigen Kunsttreibens und seines Meisters geworden. Durch Liszt wurden sie selbst zu streitbaren Helden, die sich mit Muth und Entschlossenheit den Gegnern entgegenwarfen. Da ihnen die größere und einflußreichere Presse verschlossen blieb, so mußten sie sich auf die „Neue Zeitschrift für Musik" beschränken, deren Redaktion der scharfsinnige, geistvolle und überzeugungstreue Franz Brendel übernommen hatte. In dieser Zeitung erschienen die Gegen-

schriften und werthvollen Abhandlungen von Theodor Uhlig, Richard Pohl, Heinrich Porges, Louis Köhler, Karl Friedrich Weitzmann und von den hochbegabten und feuerentflammten Schülern, die unter Liszt eine künstlerische Ausbildung erhielten, durch welche sie befähigt wurden, nicht nur durch Worte, sondern auch durch unvergleichliche Thaten der Welt die Kunst ihres Lehrers und seines Freundes zu predigen. „Wir alle, die wir Ihnen nahe stehen und von dem Hauche Ihres Geistes unser Theil empfangen haben, wir wollen der Welt zeigen, daß dem Guten und Edlen, welches wir schaffen, der Siegel Ihres Namens aufgedrückt ist," schrieb Peter Cornelius an Liszt zu dessen Geburtstage 1851, während dieser mit den Vorbereitungen zur Geltendmachung eines anderen unbekannten Werkes beschäftigt war. Der „Benvenuto Cellini" von Berlioz war 1838 in Paris zum ersten Male und dann in London aufgeführt worden, hatte beim Publikum kein Verständniß und von Seiten der Presse eine begreifliche Ablehnung gefunden. Die Bedeutung des Werkes war von Niemandem erkannt worden, während Liszt über das Ziel hinausschoß, wenn er es einen „zweiten Fidelio" nannte. Es war wohl „ein Werk von hoher, mächtiger Konzeption"; aber sein Schöpfer hatte die nothwendigen Erfordernisse und Hilfsmittel der dramatischen Behandlung nicht gewandter als Beethoven gehandhabt. Immerhin verdiente dieses achtunggebietende Werk von Liszt der Vergessenheit entzogen zu werden. Er führte es im März 1852 auf und errang damit einen Erfolg, der ihm erlaubte, in demselben Jahre vier Wiederholungen folgen zu lassen. Seinem Vorgehen folgte erst Bülow wieder im Jahre 1879, der das Werk in Hannover geltend machte. Daran knüpften dann mehrere andere Theater in Deutsch-

land an. Noch entschiedener als für den Dramatiker Berlioz trat Liszt für den Symphoniker Berlioz ein, von dem er sämmtliche Werke in Weimar aufführte. Er lud Berlioz für den November 1852 zu der „Berlioz-Woche“ ein und übergab ihm dabei den Taktstock. Unter dieser Leitung spielte er in einem Konzerte bei Hofe zum ersten Male sein eigenes Es dur-Konzert, dessen erstem Thema die Worte „Ihr versteht uns alle nicht“ unterzulegen sind. Im Laufe der Jahre traten manche Verstimmungen zwischen Liszt und Berlioz ein, an denen einzig und allein der Letztere die Schuld trug. So vielfach Liszt selbst über Undankbarkeit zu klagen hatte und auch Anderen gern die gleiche Klage gestattete, sobald sie berechtigt war, so unangenehm berührte es ihn, wenn Berlioz fortwährend gegen die Pariser „gredins et crétins“, Lumpen und Dummköpfe, grollte, weil darin „ein starker Theil von Ungerechtigkeit“ lag. Kein anderer europäischer Komponist hatte solche Auszeichnungen von seinem Vaterlande erhalten wie Berlioz von Frankreich. Seine zahlreichen Konzerte in Paris waren immer sehr besucht. Die französische Regierung hatte ihn mit der Schöpfung verschiedener Werke und der Leitung mehrerer Konzerte beauftragt. Er war Mitglied des „Institut de France“, Bibliothekar des Konservatoriums, Mitarbeiter des hochangesehenen „Journal des Débats“ und Offizier der „Ehrenlegion“ geworden. Angesichts dieser Ehrenerweisungen fragt Liszt in einem Briefe an Pohl: „Wo finden wir in Deutschland ähnliche Bevorzugungen?“ Auch wurde er durch den ablehnenden Standpunkt verletzt, den Berlioz der Wagner'schen Kunst gegenüber einnahm. Er wußte wohl, daß der französische Berlioz für den deutschen Wagner ein volles Verständniß nicht erlangen würde. Er mußte jedoch an-

gesichts der großen Anerkennung, die Jener in Deutschland gefunden hatte, dafür erwarten, daß er sich wenigstens die Mühe geben würde, die Wagner'schen Werke zu prüfen und verstehen zu lernen. Als Liszt endlich einsah, daß hier persönliche Empfindungen von Neid und Mißgunst den Sieg über das sachliche Urtheil davontrugen, machte er keine Anstrengungen mehr, die von Berlioz gelockerten Beziehungen wieder enger zu knüpfen. Sein Eintreten für die Berlioz'schen Kunstwerke erlitt dadurch keine Aenderung. Was er dafür durch die festliche Veranstaltung einer Reihe von Konzerten gethan hatte, das leistete er einige Monate später für die Wagner'sche Kunst. Nachdem er 1853 zum Geburtstage der Großherzogin auch noch den „Fliegenden Holländer" zum ersten Male in Weimar aufgeführt hatte, ließ er diesem Ereignisse sofort eine „Wagner-Woche" folgen, in welcher die drei von ihm in Weimar eingeführten Werke gegeben wurden. Eines besonders ehrenvollen Umstandes muß noch dabei gedacht werden, daß sämmtliche Mitwirkende nur Mitglieder des dortigen Theaters waren, wodurch einzig und allein eine Aufführung in ihrer Gesammtheit ein künstlerisches Gepräge erhalten kann, da nur unter diesem Verhältnisse der Willkür und Stylverschiedenheit der auswärtigen Künstler vorgebeugt wird.

Als die Kunde sich immer weiter verbreitete, daß Liszt als Dirigent in Weimar außerordentliche Erfolge erziele, mehrten sich von Tage zu Tage die auswärtigen Gesuche, die ihn zur Theilnahme an Musikfesten oder besonderen Konzerten einluden. Davon hat er nur wenige angenommen. Im Sommer 1852 leitete er das zweitägige Musikfest zu Ballenstedt, wo er seinen Schüler, Hans von Bülow, zum ersten Male öffentlich auftreten ließ, und im Oktober 1853

das dreitägige Musikfest zu Karlsruhe, das der damalige Prinzregent, der jetzige Großherzog Friedrich von Baden, ins Leben gerufen hatte, und zwar aus eigener Entschließung. Der Großherzog gehört zu jenen Fürsten, welche stets das Beste und Richtigste für die Kunst und die Künstler gewollt und auch ausgeführt und sich damit über die Voreingenommenheit und Kurzsichtigkeit der Mitwelt erhoben haben. Diese Musikfeste wurden von Liszt in einem anderen Sinne geleitet, als in welchem die bisherigen Unternehmungen dieses Namens veranstaltet worden waren. Auf den Programmen hatte selten einmal ein Werk der jüngsten Vergangenheit oder gar der Gegenwart Platz gefunden. Um den alten Werken jedesmal eine neue Anziehungskraft zu verleihen, wurde ein berühmter Gesangskünstler eingeladen, dessen Stern dem Enthusiasmus und der Kasse des Festes einen strahlenden Glanz verleihen mußte. Gegen diese auch heute noch vielfach gebräuchliche Unsitte wehrte sich Liszt mit aller Entschiedenheit. Ein von ihm geleitetes Fest sollte einen künstlerischen Charakter erhalten und gleichzeitig der Kunst im Allgemeinen, aber der Kunst der Gegenwart im Besonderen dienen. Beide genannten Feste leitete er mit der Ouvertüre zum „Tannhäuser“ ein, und beide Male ereignete es sich, daß er das Stück am Schlusse eines jeden Festes „auf Verlangen“ wiederholen mußte. In Ballenstedt leitete er die „Harold-Symphonie“, in Karlsruhe „Romeo und Julie“ von Berlioz. Von seinen Werken ließ er nur „Die Macht der Musik“, den Festgesang „An die Künstler“ und die „Ruinen-Phantasie“ zu. Außerdem wurden von neueren Sachen noch solche von Raff, Schumann, Meyerbeer und Joachim aufgeführt. Auch die älteren Meister waren zu ihrem Rechte gekommen. Die „neunte Symphonie“ leitete

er auf beiden Festen, und Gluck und Mozart waren auch vertreten. Der Schwerpunkt wurde von ihm nur deshalb auf die Werke der Gegenwart gelegt, weil diesen nach seiner Niederlassung in Weimar sämmtliche Thüren der europäischen Konzerträume verschlossen wurden. Ein Werk, welches den Anspruch auf Neuheit machen durfte, wurde nur dann zugelassen, wenn es sich als das Erzeugniß eines Mitgliedes irgend eines musikalischen Mäßigkeitsvereines entpuppt hatte. Das war wenigstens ein nennenswerther Erfolg, den die Gegner zu verzeichnen hatten. Ob sie damit der Kunst einen Dienst leisteten oder einen Schaden zufügten, darüber machten sie sich keine Gewissensbisse; hatten sie doch ihre werthvolle Person auf lange Zeit hinaus gegen alle gefährlichen Einflüsse der gegenwärtigen Kunst geschützt. Das Karlsruher Musikfest hatte ein unangenehmes Nachspiel. Im B dur-Zwischensatze des letzten Theiles der „neunten Symphonie“ hatte der Fagottist falsch eingesetzt und eine kleine Verwirrung angerichtet, so daß die ersten paar Takte wiederholt werden mußten, ein Vorfall, der vom Publikum kaum bemerkt worden war. Darüber erhoben mehrere einsichtslose Vertreter der Presse, wie Pohl schreibt, „ein Geschrei, weil sie froh waren, etwas in ihre Ohren Fallendes gefunden zu haben, das sie getrost tadeln konnten, ohne Gefahr zu laufen, sich zu irren“. Daß die beiden großen von Liszt geleiteten Konzerte sonst ohne Störung verlaufen waren, wurde — verschwiegen. Und doch hätte dies in besonderer Weise anerkannt werden müssen, wenn in richtiger Erkenntniß der Verhältnissen erwogen worden wäre, daß sämmtliche mitwirkenden Musiker die theilweise sehr schwierigen Werke zum ersten Male gespielt hatten und von Liszt in verhältnißmäßig wenigen Proben in das Verständniß

eingeführt worden waren. Fortan lautete die beliebte Losung: „Liszt kann nicht dirigiren“. Niemand machte sich klar, daß dieses Wort ein ganz unvernünftiges sein müsse, da es auf einen Künstler angewandt wurde, der den „Tannhäuser“, den „Lohengrin“ und den „Cellini“ einstudirt und geleitet hatte. Nirgends wurde erwähnt, daß die Kapellmeister, denen für ihr Taktschlagen das Reifezeugniß ausgestellt worden war, sich nicht zugetraut hatten, jene Werke wegen der darin enthaltenen Schwierigkeiten zu leiten. Nur Liszt hatte den Muth dazu gehabt und auch die volle Befähigung dafür bewiesen. Um so bitterer mußte ihn jener ungerechte Vorwurf kränken. Er hatte nur eine Entgegnung darauf, die in dem inhaltvollen Worte bestand: „Wir sind Steuermänner und keine Ruderknechte“, was nichts Anderes bedeutete, als daß ihm vor allen Dingen daran gelegen war, ein Werk nach seinem geistigen Inhalte zur Geltung zu bringen.

Die Rückkehr von diesen anstrengenden Musikfesten nach Weimar brachte ihm anstatt der nöthigen Ruhe und Erholung nur noch gesteigerte Arbeit. Er war der Mittelpunkt des europäischen Musiklebens geworden. Jede bedeutendere Regung wußte er zu fördern und zur vollen Entfaltung zu bringen. Ueber den Umfang seiner außerordentlichen Thätigkeit gewähren die verdienstvollen Sammlungen der Briefe von ihm und besonders der Briefe an ihn einen lehrreichen Ueberblick. Die Firma Breitkopf und Härtel hat mit ihrem unermüdlichen Eintreten für Liszt ihren zahlreichen Verdiensten um die großen Meister der deutschen Kunst noch ein besonders ehrenvolles hinzugefügt. Als erste und werthvollste Sammlung ließ sie den „Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt“ erscheinen. Da sitzt

fern von seinem geliebten Heimathlande der große Meister einer Kunstgattung, deren wahres Wesen zuerst von ihm entdeckt worden ist, schafft ein herrliches Meisterwerk nach dem anderen und muß ein elendes Leben voll von Widerwärtigkeiten und Drangsalen aller Art führen. Unter seinen deutschen Landsleuten findet sich nicht ein einziger von Einfluß, der ihm eine hülfreiche Hand in die kalte Fremde hinüberreicht. Er wäre gänzlich verlassen und vielleicht auch verloren gewesen; denn er ist mehr als einmal zur vollsten Verzweiflung an der Menschheit und auch an sich selbst gebracht worden. Nur der eine Freund, den er auf der Flucht aus der Heimath gefunden hatte, opferte sich voll und ganz für ihn; denn er allein hatte ihn voll und ganz verstanden. So war auch nur Liszt im Stande, den in Verzweiflung gesunkenen Freund wieder aufzurichten, nicht nur durch die Sorge für dessen äußeres Wohl, sondern vielmehr durch den unerschütterlichen Glauben an das künstlerische Priesteramt, zu dem Wagner berufen war. Beide dringen immer tiefer in das gegenseitige Verständniß ihres Wesens ein, und von dem gewonnenen Standpunkte aus überblicken sie ihre Umgebung und finden darin wenig Erbauliches und Tröstliches, sowohl künstlerisch, wie menschlich. Wagner empfand in seiner Einsamkeit das ganze unkünstlerische Treiben und das hochmüthige Gebahren der leitenden und maßgebenden Personen besonders tief. Darum sehnte er sich fortwährend nach dem Umgange mit seinem Freunde. Als dieser 1853 dann gekommen war, schrieb ihm Wagner nach dessen Rückreise: „Komm bald wieder! lebe recht lange mit uns! Wenn Du wüßtest, welche Gottesspuren Du hier hinterlassen: Alles ist edler und milder geworden, Großheit lebt in engen Gemüthern auf — und Wemuth deckt Alles

zu!" Doch der Freund mußte zurück und die übernommenen Pflichten weiter erfüllen. Wie viele Schritte hatte Liszt nicht unternommen, um den Verbannten in sein Vaterland zurückzuführen, das durch den „Lohengrin" schon in eine allgemeine Begeisterung gerathen ist, während der Schöpfer des Werkes in Zürich ein Konzert veranstalten muß, um nur einmal die Klänge der Einleitung zu vernehmen. Auch die geheimsten Falten ihres Herzens offenbaren sie einander, wozu Liszt im Drange seiner umfangreichen Arbeiten seltener gelangt. Wenn es einmal geschieht, leuchtet wieder die tiefe Empfindung daraus hervor, die er besaß. „Leider kann ich Dir, nach außen zu, wenig Rosiges abtreten," schreibt er im Juli 1856, „obgleich ich, dem Anschein nach, zu den Glücklichen gezählt werden muß. Auch bin ich glücklich, und so glücklich, als es nur ein Erdenkind sein kann; dies kann ich Dir anvertrauen, weil Du weißt, von welch' unendlicher, aufopfernder und unversiegbarer Liebe mein ganzes Leben seit acht Jahren nun getragen ist! Wozu soll mich das übrige Leidwesen außer Fassung bringen? Alles Andere ist ja eben nur die Sühne meines hehren Glückes!" Unermüdlich kämpft und streitet Liszt nur für die große Sache seines Freundes, während er an seine eigene kaum denkt. Ueber diesen letzteren Punkt giebt die zweite Sammlung noch weitere Aufschlüsse. Sie enthält in drei Bänden die Briefe Liszt's, soweit sie schon zu erreichen gewesen sind. Viele sind noch zerstreut und verborgen. Doch soll die Hoffnung nicht aufgegeben werden, daß noch mancher Schatz gehoben werden wird, besonders die Briefe an die Gräfin d'Agoult und die an die Gräfin Saint=Cricq. Von den veröffentlichten gewähren die in dem dritten Bande herausgegebenen „an eine Freundin" das größte Interesse,

da sie für die Jahre 1855 bis 1861 den Werth eines vollständigen Tagebuches besitzen. Die „Freundin" ist eine Schülerin von ihm gewesen und lebte zur Zeit des brieflichen Verkehrs mit ihm in Brüssel. Aus dem Briefwechsel mit Wagner geht hervor, daß sie Frau Agnes Street-Klindworth hieß. Ihr berichtet er nicht nur über alle wichtigen künstlerischen und persönlichen Erlebnisse, ihr schüttet er auch sein Herz aus und offenbart ihr seine tiefe religiöse Weltanschauung. Wer noch an dem edeln, aufopfernden und uneigennützigen Charakter dieses seltenen Menschen zweifeln sollte, findet hier dessen ganzes inneres Wesen aufgedeckt. In diesen Briefen zeigt er sein scharfes und immer zutreffendes Urtheil über die verschiedenen Menschen und ihre Verhältnisse. In wenig Worten sind die Verdienste und Mängel eines jeden gegen einander abgewogen, und stets richtet sich der Gesammtausspruch nach dem erlangten Ueberschusse. Dabei zeigt er sich als verständiger Geschäftsmann, der auch für die gewöhnlichen Lebensbedingungen einen guten Rath zu ertheilen im Stande ist. Sein Verhältniß zur Fürstin wird immer angedeutet, wie auch in den Briefen an Wagner, und stets ist zwischen den Zeilen der tiefe Schmerz über die unüberwindlichen Schwierigkeiten zu lesen, die der Verbindung mit ihr entgegengethürmt werden. Besonders gedenkt er seiner Kinder oft und freut sich, wenn er Gutes über sie berichten kann, wie 1857 über seinen Sohn Daniel, der einen Ehrenpreis erhalten hat und von den „berühmtesten Persönlichkeiten" dazu beglückwünscht worden ist. Der Vater der „Freundin" stand in diplomatischen Diensten und scheint seine Tochter in manch' politisches Geheimniß eingeweiht zu haben. Sie hielt wiederum Liszt auf dem Laufenden über die europäische Politik, über welche

sich dieser gern mit ihr unterhält, sobald sie mit ihm übereinstimmen will, daß Napoleon III. ein großer Mensch und ein unvergleichlicher Herrscher ist, welcher auf der Höhe seiner Zeit steht: à la taille de son époque. Es fällt auf, daß Liszt, der von Jugend auf gewohnt war, sich mit Sicherheit und Gewandtheit auf dem glatten und deshalb gefährlichen Boden der hohen und höchsten menschlichen und politischen Gesellschaft zu bewegen, in eine grenzenlose Ueberschätzung des französischen Kaisers verfallen war. Erklärlich wird dieser Widerspruch mit seinem sonstigen Scharfblick für politische Verhältnisse nur durch die Begeisterung, in welche ihn die Handlungsweise Napoleon's bei der Geburt des Prinzen versetzt hatte. Der Kaiser hatte an jenem Tage eine größere jährliche Summe für verschiedene künstlerische, darunter auch musikalische, Verbindungen ausgesetzt. Diese That hatte das Künstlerherz des empfänglichen Liszt tief gerührt, so daß jener Irrthum wohl berechtigt erscheint. Noch 1867 nennt er Napoleon einen so außerordentlichen Staatsmann, wie die Geschichte nur wenige seines Gleichen aufzuzählen hat. Sein Genie bilde das Gleichgewicht zwischen den politischen Nothwendigkeiten und der Summe der erreichten Fortschritte in diesem Jahrhundert. 1868 spricht er von „Napoleon dem Siegreichen“. Nach dessen Tode erschien in einer französischen Zeitung ein Brief, welchen Liszt an die Fürstin Wittgenstein geschrieben haben soll, und der einen zusammenfassenden Hymnus auf den verstorbenen Kaiser enthielt. Doch scheint hier eine Verstümmelung oder sogar eine Fälschung vorzuliegen, zumal Liszt kein Freund von solchen öffentlichen Erklärungen gewesen ist und darum auch diesen Brief sicher nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt hatte.

In den beiden ersten Bänden dieser Liszt'schen Briefe fesseln insbesondere diejenigen den Leser, in welchen die Rathschläge enthalten sind, die jener den Komponisten ertheilt. Sein Urtheil beschränkt sich nicht auf den Ausspruch, daß ein Werk nicht gut ausgefallen ist, sondern er sagt auch, weil er es eben zu sagen befähigt ist, wie es hätte besser gemacht werden müssen. Wie viel feine harmonische und melodische Wendungen in den Werken seiner Zeitgenossen rühren nicht von ihm her! Die Arbeiten von Cornelius, Köhler, Raff, Saint-Saëns und vielen Anderen legen davon Zeugniß ab. Für das Allegro scherzando des zweiten Klavierkonzertes von Saint-Saëns schlägt er diesem einen dem Hauptmotive entnommenen „lindernden Kontrapunkt“ für die Passagen vor und räth ihm auch zu einer sorgfältigeren Ausarbeitung einer anderen Stelle. Wenn der Komponist diese Winke benutzt hat, wird sein Scherzo an den betreffenden Stellen sicher eine reizvollere Gestalt erhalten haben. Alle Ausstellungen machte jedoch Liszt immer erst nach der gründlichen allgemeinen Werthschätzung des Werkes oder des Künstlers. Die Urtheile über Czerny, Schumann und Spohr verdienen daraufhin eine besondere Erwähnung. Ueber seinen alten Lehrer schreibt er an einen Schüler, der sich in Wien einige Zeit aufhalten will: „In den zwanziger Jahren, wo ein großer Theil der Beethoven'schen Schöpfungen für die meisten Musiker eine Art von Sphinx war, spielte Czerny ausschließlich Beethoven mit ebenso vortrefflichem Verständniß als ausreichender, wirksamer Technik. Schade nur, daß er sich durch eine zu übermäßige Produktion hat schwächen müssen und nicht auf dem Wege seiner ersten Sonate und einiger anderer Werke dieser Periode, welche ich als bedeutsame, der edelsten Richtung angehörige und schön geformte Kompo-

sitionen hochschätze, weiter fortgeschritten ist. Leider aber waren damals die Wiener gesellschaftlichen und verlegerischen Einflüsse schädlicher Art, und Czerny besaß nicht die nothwendige Dosis von Schroffheit, um sich ihnen zu entziehen und sein besseres Ich zu wahren. Dies Letztere ist überhaupt eine schwierige Aufgabe, deren Lösung für die Tüchtigsten und Höchstgesinnten selbst vieles Beschwerliche mit sich bringt." Liszt hatte sich auch die Aufführung der „Genoveva" von Schumann angelegen sein lassen, obgleich er von der dramatischen Unhaltbarkeit des Werkes völlig überzeugt war und voraussah, daß es nicht lebensfähig sein würde; aber die Thorheiten geistvoller Leute waren ihm immer lieber gewesen, als der — Verstand der Dummen, und die Fehler und Mängel der ersteren zog er den guten Eigenschaften der letzteren vor. „In diesem Sinne giebt es verfehlte Werke, welche dennoch einen größeren Werth besitzen als andere wohlgelungene und vom Erfolg gekrönte." Er schildert weiter in einem Briefe an die „Freundin" den Fehlgriff in der Wahl des Textbuches, was bei Schumann um so auffallender sei, als dieser selbst andere Textbücher sehr gut beurtheilt habe. Nun handle es sich noch darum, ob er wenigstens die Hauptforderung des musikalischen Dramas erfüllt habe, und seiner Musik die nöthige Leidenschaft, ohne welche alles Uebrige überflüssig würde, nicht mangele. „Die Musik kann diese Leidenschaft nicht entbehren. Sie ist ihr Lebensnerv und fast noch wichtiger als Geld zum Kriege. Sie ist der Nerv, der Weber gerettet und ihm einen besonderen Platz unter den zeitgenössischen deutschen Komponisten eingeräumt hat, welche sich unter dem Prunken mit blendender Gelehrsamkeit und rückwärtsblickender Klassizität haben begraben lassen. Bei Schumann gelangt die

Leidenschaft selten zu Momenten glühender Spannkraft, die sich sofort auf andere Herzen überträgt; man könnte sagen, daß sie sich in dem seinigen zusammenkrampft — und dann summt und brummt er so dahin wie ein spezifisch musikalisches Spinnrad. Nichtsdestoweniger ist er ein Musiker, den man sehr berücksichtigen und eifrig studiren muß, wenn man wissen will, woran man sich für das Bessere und Hervorragende der letzten Jahre zu halten hat. Joachim sagte sehr richtig über ihn, „von allen Komponisten ist er Derjenige, der am meisten und am natürlichsten Musik denkt". Das ist etwas und selbst viel; aber das ist nicht das Ganze der Kunst, die stets auf dieses Ganze gerichtet werden muß: denn es ist die Tangente des Unendlichen, die lebendige Quelle, welche, wie die Liebe, bis in Ewigkeit fließt." Seine Hochachtung vor dem Talente Spohr's konnte ihn nicht hindern, zu behaupten, daß dessen doppelte Laufbahn als Virtuose und Komponist gleich ehrenvoll gewesen sei; aber nach beiden Seiten hin hätte das Element des Außerordentlichen gefehlt, was gerade das Genie ausmache. „Er ist ein Patriarch der Kunst; aber kein Prophet oder ein Apostel." Wer sich die Mühe geben wollte, die in den Liszt'schen Briefen enthaltenen Aussprüche und Urtheile über die Kunst, die Künstler und die Kritik in geschichtlicher Uebersichtlichkeit zu ordnen, würde einen werthvollen und sogar nothwendigen Beitrag zur Beleuchtung der Musik in der Mitte dieses Jahrhunderts liefern. Der Gesammteindruck einer solchen Arbeit würde noch wesentlich erhöht werden, wenn der Verfasser die Wagner'schen Briefe und „Gesammelten Schriften" in derselben Weise bearbeiten und das Ergebniß dem obigen hinzufügen würde. Damit würde ein wundervolles und getreues Bild eines großen Entwickelungsabschnittes geschaffen werden.

Die letzte Veröffentlichung der genannten Verleger bilden die beiden Bände Briefe an Liszt, aus denen viele schöne Züge von Dankbarkeit, Liebe, Verehrung und Anerkennung hervorleuchten. Doch erscheint auch mancher Briefschreiber in einem bedenklichen Lichte, wenn er sich nicht als „frommer und getreuer Knecht“ bewährt hat. Im „Temps“ vom 22. Juli 1897 wurde die Erschließung dieser Briefe in folgender zutreffenden Weise angekündigt: „Der Feigenbaum der Banianen, der indischen Götzendiener, ist unerschöpflich an Früchten und ernährt einen jeden Wanderer. Selbst der Paria ruht unter seinem Schatten. Der Ganges ergießt die Wohlthaten seiner Gewässer für alle lebenden Wesen. Zu gleicher Zeit schöpft der Brahmine daraus das Reinigungswasser, während der Bettler sich den Staub der Straße darin abwäscht und das Vieh seinen Durst daraus löscht. Und der heilige Fluß freut sich, daß er alle diese Wohlthaten hat gewähren können. So war Franz Liszt.“ Aus allen Weltgegenden strömten die Bittenden zusammen, denen er helfen mußte, kamen die Gelehrten und Dichter, die die anregende Unterhaltung mit ihm zu schätzen wußten, und eilten die Kunstgenossen herbei, um an seinem stets lodernden Feuer die Flammen ihrer eigenen Kunst von Neuem zu entzünden. Einer der ersten Bittsteller war Franz Dingelstedt, der unablässig bemüht war, durch Liszt eine Stellung in Weimar zu erhalten. Sie wurde ihm schließlich auch zu theil, und als er sie inne hatte, als er Intendant des Theaters geworden war, hatte er aus Dankbarkeit nichts eiliger zu thun als — Liszt aus dem Theater zu verdrängen. Wie vielen Komponisten, an deren Werken sich die heutige Welt erfreut, hat Liszt durch seine Unterstützung und seine mächtige und immer bereitwilligst ge-

währte Hülfe die Möglichkeit zum Weiterleben verschafft und die Pforten zum Ruhme geöffnet! Die Namen Robert Franz, Joachim Raff, Friedrich Smetana und Richard Volkmann allein genügen schon, um auf die weittragende Wirksamkeit der Liszt'schen Handlungsweise aufmerksam zu machen. Die Dienste, die er diesen Männern und damit der Kunst geleistet hat, bleiben in der Geschichte eingegraben, wenn sie auch vorübergehend übersehen werden, wie dies geschah, als Robert Franz gestorben war. In kaum einem einzigen, diesem Liedersänger gewidmeten Nachrufe wurde der Name Liszt erwähnt, und wenn es einmal geschah, sah es sehr gezwungen aus. Das war nicht im Sinne des Verstorbenen geschehen, der nie genug Worte der tiefen Dankbarkeit, die er Liszt schuldete, finden konnte. Als dessen biographischer und kritischer Aufsatz „Robert Franz" erschienen war, schrieb Franz an ihn: „Auch der Kritik haben Sie einen wesentlichen Dienst geleistet, indem Sie ihr einen heikligen Boden ebneten, den sie bis jetzt noch nicht zu glätten gewußt hatte. Nach Ihrem sicheren Vorgange wird künftig manche Zunge gelöst sein, welche die Schwierigkeit des Stoffes bisher gebunden hielt: im Geiste sehe ich schon den Bruder Berliner und Kölner die helle Trompete an den Mund setzen. Das Publikum seinerseits muß in Ihren ruhigen und maßvollen Auslassungen nur Ueberzeugung und Wahrheit erblicken — sicher weiß es Ihnen Mancher Dank, daß Sie seiner Empfindung jetzt das rechte Wort zum Ausdruck gaben." Franz hatte sich in der Bedeutung jenes Aufsatzes nicht getäuscht; denn nach seinem Erscheinen wurde das Verständniß für die Franz'schen Lieder ein tieferes und allgemeineres. Wie herzzerreißend klingt der Brief, in welchem Smetana seine verzweifelte Lage schildert! Wie

würde sich das Geschick aller der genannten Meister gestaltet haben, wenn es nicht durch Liszt's allgütige Fürsorge in eine dornenlosere Bahn gelenkt worden wäre! Auch manches drollige Anliegen wurde an Liszt gestellt, selbst in Angelegenheiten, deren Ernst es nicht gut erwarten konnte. Als er 1865 Abbé geworden war, hatte Rossini sofort das höchst wichtige Verlangen an ihn zu richten, daß er doch ja für die Einführung der Frauen in den kirchlichen Chor der katholischen Kirchen eintreten sollte. Der Greis von Pesaro, wie er sich selbst nannte, hatte nämlich eine vierstimmige Messe komponirt, deren Noten er durchaus nicht von den mißtönenden Knabenstimmen singen hören wollte. Wäre es ihm, so wie Liszt, vergönnt, im Vatikan zu wohnen, so würde er sich sofort zu den Füßen seines angebeteten Pio nono niederwerfen, um dessen Gnade für eine neue Bulle anzurufen, die den Frauen gestattete, vereint mit den Männern in der Kirche zu singen; denn die Frauen stellten mit ihren „wohllautenden weißgeflügelten Stimmen gleichsam Engel des Himmels dar". Diese Maßregel würde der in völligem Niedergange begriffenen Kirchenmusik neues Leben verleihen. Der Papst würde sich damit sogar im Paradiese eine neue Glorie erwerben. Was wäre aber dann geschehen, wenn nun trotzdem die Messe von Rossini nicht aufgeführt worden wäre? Die schon erwähnten dramatischen Werke waren nicht die einzigen von neueren Komponisten, die von Liszt zur Aufführung und, soweit es möglich war, auch zur Geltung gebracht worden. Hierher gehören noch „König Alfred" von Raff, „Die Nibelungen" von Heinrich Dorn, „Die sibirischen Jäger" von Rubinstein und „Comala" von Sobolewski. Die Anzahl der von ihm aufgeführten neuen Oratorien und symphonischen Werke ist eine noch bedeutend

größere. In jedem dieser Werke hatte ihn irgend eine gute Eigenschaft sympathisch berührt. Wenn er darum auch nicht das Ganze für ein Meisterwerk hielt, so war er doch gern bereit, es einmal wegen der darin entdeckten Vorzüge ertönen zu lassen, sodann auch aus dem Grunde, um den Komponisten durch das Anhören ihrer Arbeiten Gelegenheit zu einer Prüfung und zur Erkenntniß des Guten und Bösen zu geben. Den großen Rahmen seines Programmes bildeten jedoch die vorhandenen und auch, theilweise wenigstens, verstandenen Kunstwerke, einerlei, ob sie in Weimar schon bekannt waren oder nicht. Unter seiner Leitung erhielten die meisten ein bisher nicht geahntes Aussehen, da seine Auslegung aus dem tiefsten Innern der Werke neue Schätze zu Tage förderte. Meistens schrieb er dann am Morgen nach einer von ihm bewirkten Neubelebung eines Werkes einen Aufsatz darüber, worin er dem Publikum seine Auffassung und ihre einzelnen Besonderheiten klarlegte. Auf diese Weise entstanden die „dramaturgischen Blätter“ über „Orpheus“, „Fidelio“, „Euryanthe“, „Egmont“, „Sommernachtstraum“, „Alfonso und Estrella“, „Die Stumme von Portici“, „Favoritin“ und andere ältere Werke. Die neueren Werke wurden in die Reihe jener eingeflochten, mit Ausnahme der Wagner'schen, deren Aufführungen er stets als „Ereignisse“ behandelte. Zuweilen brachte ihm sein Interesse für einen Komponisten von dessen Seite auch einen merkwürdigen Auftrag ein. So ruft ihn der Herzog Ernst II. von Sachsen-Coburg-Gotha zum Vermittler an, damit Wagner die Instrumentation für eine neue Oper von ihm übernimmt. „In keiner Weise habe ich Lust,“ schreibt der Herzog an Liszt, „diese schwere Aufgabe einem unbedeutenden Komponisten zu übertragen; wer ließe sich aber besser vor-

schlagen als unser genialer Wagner? Hier handelt es sich also nur darum, ob er geneigt ist, den bereits fertigen Musikstücken die Instrumentation anzupassen und, so zu sagen, die letzte Hand ans Werk zu legen. Für ihn dürfte es ein Leichtes sein, und wenn er nicht zu viele Aenderungen haben wollte, so bin ich dann mit Freuden erbötig, seinen Angaben zu folgen."

Um nach diesen Beispielen von Liszt's Verbindungen mit musikalischen Kreisen auch noch das Interesse zu erwähnen, welches er in dichterischen gefunden hatte, soll hier auf einen Brief von Carl Gutzkow und einen anderen von Friedrich Hebbel verwiesen werden. Im Jahre 1855 war das Gerücht aufgetaucht, daß Liszt Weimar verlassen und nach Amerika gehen wolle. Die „Augsburger Allgemeine Zeitung" hatte sogar schon Gutzkow zu seinem Nachfolger am Theater bezeichnet, natürlich nur in dem Sinne, daß jener für das Schauspiel leisten solle, was dieser für die Oper geleistet hatte. Darüber wendet sich Gutzkow nun persönlich an Liszt, indem er dessen Thätigkeit als unerreichbar schildert. „Sie haben durch Ihren edlen Enthusiasmus Weimar auf die Stufe gebracht, daß man wieder anfangen konnte, die klassischen Erinnerungen dort aufs Neue zu erwecken." Darum bleibe auch Liszt in Zukunft an jener Stelle und damit in ganz Deutschland sehr nothwendig. In dem anderen Briefe drückt ihm Hebbel am 26. Dezember 1859 seine Theilnahme an dem Tode des Sohnes aus. „Ich brauche Ihnen wohl nicht zu sagen, daß meine Gedanken in der heiligen Woche weit mehr bei Ihnen als beim Christbaum gewesen sind. Lange aber habe ich geschwankt, ob ich Ihnen einige Zeilen schreiben dürfte oder nicht. Die stillschweigende Theilnahme setzen Sie bei jedem

voraus, dem Sie die Hand einmal reichten, und die laute kann nicht mehr bieten als sie; denn niemals fühlt man die gänzliche Einsamkeit auf der einen Seite und die völlige Ohnmacht auf der anderen so tief und so schmerzlich, wie in einem solchen Falle. So viel Arbeit bei so jungen Jahren und Alles umsonst! Das sind Logarithmen, denen die Rechnung des Menschen nicht mehr nachkommt!“

Hatte Liszt nun schon für die fremden Künstler, die sich ihm nahten, viel Gutes gethan, wie viel mehr mußte er es für die ihm befreundeten, besonders die jüngeren thun, die sich ihm vertrauensvoll angeschlossen hatten und bereit waren, ihm auf allen Wegen, mochten sie auch noch so gefahrvoll sein, treu zu folgen! Welche stattliche Schaar von hochbedeutenden und geistvollen Jüngern der Kunst hatten sich um ihn als ihren Meister versammelt! Hans von Bülow! Der Name allein erweckt die Erinnerung an ein Stück werthvollster Kunstausübung. Als Schüler war er zu Liszt gekommen, um bald dessen Freund und wie ein Sohn von ihm geliebt zu werden. Mit einer feurigen Begeisterung folgte Bülow den Anweisungen seines Meisters und arbeitete mit einer beispiellosen Energie und Ausdauer. Sein Beispiel feuerte seine Mitschüler au, so daß zu jener Zeit in Weimar allein schon die Arbeitsleistungen von der musikalischen Welt als unerhörte anerkannt werden mußten. Es wurde zu allen Zeiten bei Liszt viel gearbeitet; aber die spätere Schülerschar stand in dieser Beziehung hinter der damaligen zurück, so daß Liszt bei aller Anerkennung jeglichen Fleißes doch immer leuchtenden Auges von jener Zeit sprach, „als hier noch gearbeitet wurde“! Als Bülow 1855 auf einem Konzertausfluge Königsberg berührte, schrieb Liszt an Louis Köhler: „Sie sollen Ihre Freude an dem

Künstler haben, welcher mir von allen jetzt fungirenden oder erlöschenden Virtuosen am nächsten steht und so zu sagen aus meinem musikalischen Herzen gewachsen ist. Als mich vor fünfundzwanzig Jahren Hummel in Paris hörte, sagte er: „Der Bursch ist ein Eisenfresser". Diesen Titel kann Hans von Bülow mit vollem Recht beanspruchen, und ich bekenne, daß mir eine so außerordentlich begabte, vollständige und vollblütige musikalische Organisation, wie die seinige, nie vorgekommen." Ein anderes Mal nannte er ihn nach einem Dante'schen Worte einen „Meister Derer, die wissen". Der Fleiß allein war es auch nicht, der die ersten Schüler so besonders auszeichnete, sondern die ausgebreitete und umfassende Thätigkeit, der sie oblagen. Sie erlangten unter der geistreichen Führung ihres Meisters nicht nur die völlige musikalische Durchbildung in allen Zweigen der Kunst, sondern auch einen Theil jener Weltbildung, die er beherrschte. Außer Bülow gehörten zu diesem Kreise die Klavierspieler Hans von Bronsart, Dionys Pruckner, Karl Klindworth, Karl Tausig und als Komponisten Peter Cornelius und Felix Draeseke. Alle hielten es, abgesehen von ihrer Ueberzeugung, der sie einen muthigen Ausdruck verleihen wollten, auch für eine Pflicht der Dankbarkeit, im Bunde mit den oben genannten Schriftstellern gegen die heftigen Angriffe auf die in Weimar sich abspielenden Vorgänge und auf die hier geschaffenen oder zum Leben erweckten Werke mit ebenso großer Entschiedenheit als Sachkenntniß aufzutreten. Sie reizten nicht, wie es sofort falsch dargestellt wurde, sondern sie waren gereizt worden. Alle ihre Handlungen waren Akte der Nothwehr und der Abwehr. Was ihnen damals vielfach verdacht wurde, daß sie zuweilen zu heftig zu Felde zogen, gereicht

ihnen heute zum größten Lobe; denn sie handelten aus glühender Begeisterung für die Kunst und deren Meister und nicht aus einseitiger Beschränktheit. Auch hatten sie einen großen Vorzug: sie beherrschten das gesammte Gebiet der musikalischen Erscheinungen, während die angreifenden Gegner ihre Pfeile auf Dinge richteten, die sie nicht einmal genau kannten. Diese verurtheilten in blindem Eifer da, wo sie zuvor das Beurtheilen hätten lernen sollen. So erging es Bülow gleich mit seinem Eintreten in die Schranken, mit seinem „Minoritätsgutachten“ über Henriette Sontag, das nur verdammt, aber nicht geprüft, vielleicht nicht einmal gelesen wurde. Mögen einzelne Wendungen darin zu scharf gerathen sein, das ändert daran nichts, daß der Kern der Sache völlig zutreffend herausgehoben worden war; denn den Nachweis hatte Bülow geliefert, daß die Luxuskunst einer Sontag, welche diese zu jener Zeit noch trieb, gar nichts mit der wahren und echten Kunst gemein hat. Natürlich wurde für diesen Ausfall Liszt in erster Linie verantwortlich gemacht und erhielt auch von der angegriffenen „Luxuskünstlerin“ eine in hohem Tone gehaltene Zurechtweisung. Die Antwort, wenn er überhaupt eine gegeben hat, wird wohl nicht mehr an die Oeffentlichkeit gelangen, weil sie so ausfallen mußte, daß die Empfängerin sie aufzuheben nicht für gut fand. Der Streit wurde von den Gegnern darauf zugespitzt, daß die Vertheidiger der neuen Schöpfungen hiermit gegen die bereits vorhandene Kunst auftreten wollten. Die Einsicht war nirgends auf der anderen Seite vorhanden, daß jedes lebensfähige Kunstwerk seinen Werth behält, wenn auch ein anderes ebenso lebensfähiges in einem ganz anderen Style geschaffen worden ist. Darin liegt der Schwerpunkt der Betrachtung über die „symphonischen Dichtungen“,

mit denen Liszt eine neue Kunstgattung hervorgerufen hat. Um über diesen Gegenstand der Aesthetik zu völliger Klarheit zu gelangen, müßte zunächst in eingehender Auseinandersetzung dargelegt werden, daß die „Zauberflöte“ von Mozart in ihrer Art nicht nachgeschaffen werden kann, genau so wie der „Tristan“ oder die „Meistersinger“ von Wagner auch niemals Gegenstücke erhalten werden. Damit wird festgestellt, daß jeder große selbstständige Schöpfer sich für den Ausdruck seiner künstlerischen Idee von der Welt seinen eigenen Styl oder, um es noch deutlicher zu sagen, seine seine eigene Form schafft. Er schafft diese Form selbst, er schafft nicht etwa nach einer gegebenen Form. Er muß sogar noch weiter gehen; denn, da er jene Idee in verschiedenen Strahlen leuchten läßt, so muß er auch für jeden Strahl oder für jedes neue Werk, in welchem er wieder einen anderen Theil seiner Idee zum Ausdruck bringt, einen neuen Styl oder eine neue Form schaffen. Würde er dies nicht thun, so würde er nach einer Schablone arbeiten: das kann aber kein wirklich großer Genius thun, weil er damit seine Größe vernichten würde. Daraus geht nun hervor, daß es auch keiner gethan hat, sondern es ihm nur von einer Aesthetik angedichtet worden ist, die nicht einsehen will, daß sie nicht dazu da ist, Kunstregeln zu schaffen, sondern Kunstgesetze zu erklären. „Wollt ihr nach Regeln messen, was nicht nach eurer Regeln Lauf, der eig'nen Spur vergessen, sucht davon erst die Regeln auf!“ Weist etwa das Schiller'sche Drama dieselbe Form auf wie das Shakespeare'sche? Der „Faust“ ist nur einmal gedichtet worden, so gewiß, wie die Beethoven'sche Symphonie nur einmal hat geoffenbart werden können. Was nachher in dieser Art geleistet worden ist, klammert sich ängstlich mit mehr oder

weniger Geschick an die äußere Form der Symphonie an, ohne sie mit einem neuen Inhalt zu erfüllen. Eine jede Beethoven'sche Symphonie besitzt ihr eigenes Gepräge, und darum ist eine jede ein Werk für sich, losgelöst von den anderen. Ist dieses Gepräge nun ein rein musikalisches? Läßt sich beispielsweise in der dritten Symphonie die Ausweichung von Es dur im sechsten Takte nach G moll nach den musikalischen Regeln messen? Wenn dies der Fall wäre, so könnte sie auch nachgeahmt werden. Dann bliebe dies wiederum nur eine Nachahmung, und eine solche ist keine Schöpfung. Dieser dritten Symphonie hat Beethoven einen Titel gegeben: er nennt sie ein Heldenleben. Damit hat er einen großen „Schaden" angerichtet; denn er selbst hat allen seinen Vertheidigern zur Erklärung dieses Werkes ein Programm an die Hand gegeben, das sie sehr fleißig ausgebeutet haben, trotzdem sie sonst mit Händen und Füßen gegen das Wort „Programm" sich zu wehren gezwungen sahen. Wenn dies Progamm zur Erläuterung des Inhaltes jener Symphonie entbehrlich sein würde, warum haben sie es denn nicht einfach übersehen? Sie brauchten es ja nur als eine hübsche Ausschmückung des Titelblattes anzusehen und konnten von ihrem rein formalistischen Standpunkte aus die scharfsinnigste Klarlegung des rein musikalischen Theiles der Symphonie versuchen. Das haben sie unterlassen; dafür haben sie aber zum Schutze ihres Unvermögens in diesem Punkte sich zusammengefunden, um gegen die thatsächlichen Folgerungen aus jener Beethoven-schen Bezeichnung einen wirkungsvollen Einspruch zu erheben. Warum denn? Einzig und allein nur darum, weil sie sich durch die gründlichere Untersuchung jener Folgerungen nicht verleiten lassen wollten, etwas tiefer in die Geheimnisse

der bisherigen symphonischen Schöpfungen hineinzublicken. Dort schlummerten, wie dies immer in dem Walten eines Genius der Fall ist, schon die Keime für die fruchtbaren Weiterbildungen. Nichts ist thörichter, als zu glauben, daß einem abgeschlossenen Kunstwerke ein edler Dienst damit erwiesen wird, wenn es zur Verschließung anderer Gestaltungen gemißbraucht wird. Auch gab das Wort „Programm“ nur einen neuen zutreffenden Ausdruck für einen längst gekannten und zugleich naturgemäßen Vorgang beim Schaffen. Jeder Kunstäußerung gehen Empfindungen voraus, aus denen sie herauswächst. Ob der Künstler, besonders der schaffende Musiker, sich selbst immer deutliche Rechenschaft von ihnen geben kann, darüber ist eine Untersuchung unnöthig. So viel ist jedoch gewiß und aus der Geschichte der alten Meister für Denjenigen, der seine Augen zum Sehen gebrauchen will, ersichtlich, daß jeder von ihnen gern in Worten angezeigt hat, welche Empfindungen in seinen Tönen zum Ausdruck gelangt sind, sobald er selbst sich den Ursprung des Schaffenszwanges, unter dem er beim Arbeiten gestanden hat, klar machen konnte. „Die musikalisch schaffende Kraft,“ bemerkt Wagner, „dünkt mich wie eine Glocke, die — je umfangreicher sie ist — ihren vollen Ton erst von sich giebt, wenn sie durch die gehörige Kraft in vollen Schwung gesetzt ist: diese Kraft ist eine innerliche, und wo sie nicht als innerliche vorhanden, da ist sie gar nicht vorhanden; das rein Innerliche wirkt aber nicht eher, als bis es durch ein Verwandtes und doch Unterschiedenes von außen her erregt wird.“ Dieses Verwandte und doch Unterschiedene kann mannigfaltiger Art sein; denn die Leidenschaft kommt in vielen Gebilden zum Ausdruck. In welcher Weise die Natur auf den Musiker wirkt und ihn zum Schaffen anregt, hat

Liszt bei der Besprechung der Schumann'schen Sonate in F moll dargelegt. In viel engere und tiefere Beziehung zum Musiker geräth der Dichter, dessen Werk an und für sich schon ein Abbild der menschlichen Leidenschaft darstellt. Sein Wort weckt in jenem die gleichen Empfindungen, die es wiedergiebt, denen aber der Musiker vermöge der eindringlicheren Gewalt der Töne einen tieferen Ausdruck verleihen kann. Wenn die früheren Meister die dichterische Anregung nur auf den musikalischen Charakter ihrer Werke, weniger auf die Form wirken ließen, so haben sie sicher nicht geahnt, daß mit Hülfe ihrer Gestaltungsart später einer jeden anderen die Berechtigung zum Vorhandensein abgesprochen werden würde. Mit diesem vernichtenden Urtheil wurde am härtesten die Gattung der „symphonischen Dichtungen" getroffen, in welcher Liszt die engere und deutlichere Verbindung der Musik mit der Dichtung offenbarte. Wie viel verlor dabei die Musik als solche? Gar nichts; denn „die Musik kann," wie Wagner sagt, „nie und in keiner Verbindung, die sie eingeht, aufhören, die höchste, die erlösende Kunst zu sein". Auch lag Liszt fern, der Musik in dieser neuen Gattung etwa Gewalt anthun zu wollen. Vorurtheilslose Beobachter hätten sofort erkennen können, daß er im Gegentheil, wie es bei seinem musikalischen Gefühlsleben gar nicht anders möglich war, dem Ausströmen der tiefsten musikalischen Regungen eine größere Freiheit eröffnen wollte, als es bei dem Festhalten an starren und erstarrten Formen möglich gewesen wäre. Die Beurtheilung der einzelnen Werke dieser Gattung wäre eine reifere gewesen und geworden, wenn die Kritik, bevor sie ihres Richteramtes gewaltet hätte, gründlich in die Geschichte des Urtheils zurückgeblickt haben würde. Da steht zu lesen,

daß zu allen Zeiten ein jedes erfinderische Genie zunächst von dem Urtheile getroffen wurde, daß es die Musik zu Grunde richte. Da steht ferner zu lesen, daß gerade die Vorzüge, aus welchen die Größe eines neuen Genius besteht, stets als Mängel aufgefaßt wurden, während die an den Meistern des verflossenen Zeitabschnittes gerügten Mängel sich nun plötzlich in Vorzüge verwandelt haben. Die an Beethoven getadelte Formlosigkeit hatte allmälig dem Lobliede der Formvollendung Platz machen müssen. Es kann daher nicht Wunder nehmen, daß Liszt, dessen Größe schon zu wiederholten Malen der heftigsten Verurtheilung preisgegeben worden war, mit der Schöpfung jener „symphonischen Dichtungen" nur auf Widerspruch, Verkennung und Herabsetzung stieß, zum Theil sogar, ohne gelesen oder gehört zu werden. Sie wurden mehr als drei Jahrzehnte lang nur in vereinzelten Fällen von einigen seiner muthigen Anhänger aufgeführt, da die Leiter der großen deutschen Konzertinstitute für den Komponisten Liszt keinen Platz auf ihren Progammen hatten. Als Bülow während seiner zweijährigen glorreichen Thätigkeit am Hoftheater in Hannover im Frühjahre 1879 in einem Konzerte zuerst die symphonische Dichtung „Prometheus" nebst den Chören zum Herder'schen „Entfesselten Prometheus" von Liszt und dann die neunte Symphonie von Beethoven aufgeführt hatte, kamen selbst die bisherigen Gegner der Liszt'schen Musik nicht aus dem Erstaunen heraus, daß sich diese beiden verschieden gearteten Werke so gut neben einander ausgenommen hätten. Sie lernten erkennen, daß es sich nicht um die Form der Werke handelt, sondern um den Geist, der aus ihnen spricht. Der Erfolg war damals ein so großer, daß der „Chor der Schnitter" sogar wiederholt werden mußte. Bülow huldigte

in jener Zeit auch der lobenswerthen und empfehlenswerthen Gewohnheit, jedesmal vor einer Aufführung des „Tasso“ von Goethe die Liszt'sche symphonische Dichtung gleichen Namens als stimmungsvolle Einführung spielen zu lassen.

Was Liszt in diesen Werken erstrebt hatte, war die deutlichere Vertiefung der dichterischen Idee. Dadurch war durchaus nicht nöthig geworden, der Musik die feste melodische Gestaltung zu rauben; denn dieses Element ihres Lebens kann ihr nicht entzogen werden. Nur bedurfte es nicht immer der sogenannten strengen Durchführung der einzelnen Theile, da die Idee selbst genug Uebergänge bot oder vermittelte. Hatte doch Beethoven auch, und oft in seinen schönsten Sätzen, von einer formstrengen Entwickelung Abstand genommen! Niemand wird bestreiten, daß das Andante con moto der C moll-Symphonie eine überaus gehaltreiche und wundervolle Offenbarung ist, trotzdem die beiden Themen nur lose und oft sogar in schroffen Modulationen nebeneinandergestellt werden. Keines von beiden ist im Sinne der Formenlehre durchgearbeitet, und nirgends sind sie in eine engere Beziehung gebracht. Auch vollzieht sich ihr wiederholtes Auftreten gar nicht einmal in Gestalt von Variationen, da nur die Begleitung jedesmal ein reicheres Figurenwerk erhält. Trotzdem erscheint das Ganze in seiner Gestaltung und seiner Wirkung als ein zauberhaftes Gebilde. Warum? Das Räthsel ist bisher von der Aesthetik trotz aller angestrengten Bemühungen noch nicht gelöst worden. Das unnennbare Etwas, das hier waltet, ist nicht die Musik allein, sondern die Empfindung von einem seelischen Hintergrunde, dessen Geheimniß der Schöpfer dieser Musik empfunden, aber vielleicht auch nicht begriffen hat. Von diesem Vorgange aus vollzieht sich der Uebergang zur

symphonischen Dichtung, deren Gestaltung durchaus keine willkürliche ist, sondern nur nicht in rein schulgerechtem Sinne vollzogen wird. Wo der poetische Gedanke die Freiheit zur vollen Entfaltung der musikalischen Ausarbeitung gestattet, beweist Liszt, daß er nicht etwa die Regeln außer Acht gelassen hat, weil er sie nicht kannte, sondern verwendet sie in meisterhafter Weise. Jedes Hauptthema athmet eine ausgedehnte melodiöse Breite, worin schon die Gewähr für ihre ungezwungene Handhabung ruht. Das Seitenthema bildet stets einen bezeichnenden Gegensatz zu jenem, je nachdem die verschiedene Stimmung es erfordert. Können sie der Idee gemäß vereinigt und zusammen verarbeitet werden, so geschieht es mit jener kontrapunktischen Gewandtheit, die schon in seinen Bearbeitungen der Werke anderer Komponisten die lebhafte Anerkennung seiner Beurtheiler gewonnen hatte. Mögen nun auch die Ansichten über den Werth der einzelnen Schöpfungen und ihrer Melodien oder Motive, natürlich unter Voraussetzung einer gründlichen Beurtheilung, auseinandergehen, so werden sie doch in dem einen Punkte zusammentreffen, daß es, mit Ausnahme von Wagner, noch keinem Komponisten gelungen ist, den Charakter einer Melodie je nach dem anderen dichterischen Ausdrucke so verschiedenartig zu gestalten, wie Liszt es vermocht hat. Wie kann er den Ernst in Scherz, die Trauer in Freude, den Schmerz in Jubel verwandeln! Dennoch wird die Grundstimmung immer festgehalten. Zu dem heiteren Leben am Hofe zu Ferrara tritt „Tasso" in ernster Betrachtung. Sein klagendes Thema ringt sich bis zu einem strahlenden Triumphgesange durch. Das „Amoroso" in „les Préludes" wird in reizvoller Weise mit einem „Pastorale" vereinigt, während das Thema der Manneskraft zu immer größerer Breite gelangt.

Der „Orpheus“, der Vertreter der Kunst, zwingt durch seine gewaltigen Akkorde die widerstrebenden Gefühle der Menschen zu milder Vereinigung, während „Mazeppa“ sich durch alle Schmerzen des Erdendaseins hindurchwindet, um sich als König aus dem Staube zu erheben. In den „Festklängen“ taucht die Hoffnung auf, daß trotz schwerer Leiden ein gütiges Geschick die Liebenden zusammenführen wird. Der grübelnde „Hamlet“ findet auf Erden keine Freude am Dasein. In der „Hungaria“ und der „Héroïde funèbre“ gelangen vaterländische Empfindungen und Klagen zum Ausdruck. Um die Aufzählung der „symphonischen Dichtungen“ abzuschließen, seien noch die „Bergsymphonie“, „Die Hunnenschlacht“ nach dem Gemälde von Kaulbach mit der Hindeutung auf den Sieg des Christenthums und „Die Ideale“ nach dem Gedicht von Schiller erwähnt. Als er die ersten sechs Partituren 1856 in die Welt hinausschickte, schrieb er an Louis Köhler: „Sie bleiben für mich die nothwendige Entwickelungsstufe meiner inneren Erlebnisse, welche mich zu der Ueberzeugung geführt haben, daß Erfinden und Empfinden nicht so gar vom Uebel in der Kunst sind. Am Ende kommt es doch hauptsächlich auf das Was der Ideen und das Wie der Durchführung und Bearbeitung derselben an — und das führt uns immer auf das Empfinden und Erfinden zurück, wenn wir nicht im Geleise des Handwerks herumkrabbeln und zappeln wollen.“ Unbeirrt um den Lärm und die Verkennung, welche diese Werke hervorriefen, arbeitete er an seinen beiden großen Werken auf dem Gebiete der Symphonie.

Die „Faust-Symphonie“ ist Berlioz und die „Dante-Symphonie“ Wagner gewidmet. An dem ersteren Werke hat Liszt sehr lange gearbeitet. Es wurde schon in den

Jahren nach 1840 entworfen und eingetheilt. Er kehrte dann wiederholt zu der Arbeit zurück, wurde jedoch durch seine Konzertreisen an einer ruhigen Beschäftigung damit verhindert. Erst 1853 konnte er mit dem Niederschreiben der Symphonie, wie er sie längst im Kopfe hatte, beginnen. Zu Ostern 1854 war sie vollendet und wurde 1857 zum ersten Male in Weimar aufgeführt. Sie zerfällt in drei Theile „Faust", „Gretchen" und „Mephistopheles". Richard Pohl, der über beide Werke sachliche und bis jetzt unübertroffene Erklärungen geschrieben hat, nennt die fünf großen Themen des ersten Theiles der „Faust-Symphonie": Zweifel, Drang, Sehnsucht, Liebe und Stolz, welche Bezeichnungen, wenn sie auch nicht ganz zutreffend sind, der Kürze wegen hier benutzt werden sollen. Im zweiten Theile tritt das wunderbare „Gretchen"-Thema hinzu, und diese sechs Melodien bilden die Grundmotive des Ganzen. Sie werden so verschiedenartig gestaltet, daß ihre Wiederkehr durch die harmonische und rhythmische Umwandlung sie jedesmal als eine neue Melodie erscheinen läßt. Die „Liebe" des ersten Theiles erscheint nur als ein ahnendes Vorgefühl, während dasselbe Thema im zweiten Theile in ernsten Tönen, als Seitensatz zum Hauptthema, an Gretchen herantritt. Der „Drang" wird zu einer milden Erregtheit, die „Sehnsucht" läßt die Befriedigung erhoffen. Alle diese Andeutungen der musikalischen Beziehungen zu der Dichtung sind nun durchaus nicht als greifbare Gestaltungen, sondern nur als seelische Empfindungen anzusehen, wie sie in jedem musikalischen Kunstwerke, nur nicht immer mit derselben Deutlichkeit, hervortreten und zum Ausdrucke gelangen. Die ganze Erklärung des „Gretchen"-Satzes aus der dichterischen Gestalt heraus erhält einen gezwungenen Beigeschmack, wenn nicht

das „Gretchen" der Verklärung, „die eine Büßerin", zu Hülfe genommen wird. Es ist eben die ganze dichterische Figur und nicht nur ein Theil derselben. Darum ist das Spiel mit der Sternblume auch nur zart angedeutet und nicht bis zur holden Freude gesteigert: es ist die Erinnerung von himmlischen Höhen herab an das irdische Liebesglück, und nicht dieses selbst. So soll auch die veränderte Gestalt des „Stolzes" am Schlusse dieses zweiten Theiles auf die Worte der Mater gloriosa hindeuten: „Komm! hebe dich zu höhern Sphären! Wenn er dich ahnet, folgt er nach"; denn von dem Erdenstolze ist nichts an ihm haften geblieben. In dem dritten Satze zerrt „Mephistopheles" als wahre „Spottgeburt von Dreck und Feuer" an allen großen Regungen der Faustnatur herum. Für ihn giebt es keine Zweifel, keine Liebe und keinen menschlichen Stolz: er kennt nur Verachtung und Vernichtung. Er beginnt den Kampf mit jenen drei Empfindungen, verhöhnt den Zweifel, verspottet in einem geistreichen Fugato die Liebe und verlacht den Stolz, um schließlich der Größe und Stärke der Empfindungen doch zu unterliegen. Wenn schon in der ganzen „Faust-Symphonie" der Höhepunkt des Liszt'schen Schaffens zu erblicken ist, eine Anschauung, die bereits weitere Kreise ergriffen hat, so bildet dieser dritte Satz nicht blos ein, sondern das Meisterwerk musikalischer Charakterzeichnung: es giebt kein anderes, das ihm an die Seite gestellt werden könnte. Nach Ueberwindung des „Mephistopheles" tritt der Männerchor auf, um das Werk in „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß" ausklingen zu lassen. Einem Tenorsolo ist das „Ewig-Weibliche" zugetheilt, das in breiter Fassung das „Gretchen"-Thema wiederholt. Nicht um unnütze Vergleiche anzustellen, sondern nur, um auf den Schaden hin-

zuweisen, den leitende Persönlichkeiten anrichten können, wenn sie nicht von einer einsichtsvollen Presse daran verhindert werden, müssen an dieser Stelle zwei Werke genannt werden, die in Beziehung zu dem Goethe'schen „Faust" stehen. Das eine ist die Schumann'sche Musik zu diesem Werke, die bei mancher getroffenen Stelle im Einzelnen als Ganzes und namentlich im Schlußchore als ganz verfehlt zu bezeichnen ist. Es erscheint sehr merkwürdig, daß ein Künstler mit einer solch' feinen Empfindung, wie sie Schumann für die Dichtkunst besessen hat, in einen so groben Irrthum verfallen konnte, aus den Schlußworten eine Fuge zu gestalten, auf deren Thema sich noch obendrein das von ihm oft gebrauchte Wort „hahnebüchen" angewandt werden muß. Die Konzertleiter, die Jahre lang dieses Werk von Schumann aufgeführt haben, scheinen ihm keinen großen Dienst damit geleistet zu haben; denn es hat das Ansehen seines Namens nicht vermehrt. Wie viel hätten dieselben Personen für den Geschmack des Publikums leisten können, wenn sie sich der Liszt'schen Offenbarung angenommen und deren Verständniß durch wiederholte Aufführungen erweitert haben würden! Dazu hätte ihnen jedoch das Wohl des Publikums mehr am Herzen liegen müssen als die Befriedigung ihrer persönlichen Neigungen. Viel schlimmeres Unheil als das Schumann'sche, hat ein anderes Werk angerichtet, das nie in Deutschland hätte bekannt werden dürfen: die Gounod'sche „Margarethe", die nach des Komponisten eigenem Ausspruche sich die Deutschen nie würden gefallen lassen, da das Werk nur für Frankreich geschrieben worden sei und in grellem Widerspruche zu dem Goethe'schen Meisterwerke stehe. Wie hat sich Gounod doch in den Deutschen und ihrer Verehrung für ihre großen Dichter getäuscht! Gegen

die Aufführung dieser Entstellung des Gedichtes hätten die Vertreter der Presse eher Grund gehabt, sich zu erheben, als in einseitigem Trotze an der tiefempfundenen Musik eines Liszt Anstoß zu nehmen und herumzumäkeln. Es hat lange gedauert, bis der Widerstand gegen die „Faust-Symphonie“ gebrochen worden ist; aber endlich hat sich die Erkenntniß doch verbreitet, daß hier einem großen Werke ein bitteres Unrecht geschehen war, zum Schaden Derer, die es begangen hatten.

Daß Liszt den Muth behalten konnte, an der „Dante-Symphonie“ weiter zu arbeiten, nachdem er von Wagner den Brief aus London über die „Divina Comedia“ erhalten hatte, ist wohl der glänzendste Beweis dafür, daß er vollkommen überzeugt war, auf dem richtigen Wege zu wandeln. Wagner entwickelt ihm an der Hand einer Auseinandersetzung über das Dichterwerk seine Bedenken über das Gelingen des Unternehmens, besonders der Aufnahme eines Chores in das „Paradies“. „Für die neunte Symphonie (als Kunstwerk) ist der letzte Satz mit den Chören entschieden der schwächste Theil, er ist blos kunstgeschichtlich wichtig, weil er uns auf sehr naive Weise die Verlegenheit eines wirklichen Tondichters aufdeckt, der nicht weiß, wie er endlich (nach Hölle und Fegefeuer) das Paradies darstellen soll.“ Um so freudiger zeigte sich Wagner dann überrascht, als er sah, in welcher Weise seinem Freunde die Ausführung des Planes gelungen war, und gab seiner Anerkennung dafür wiederholt öffentlichen Ausdruck. In dem ersten Satze, dem „Inferno“, wird der Hauptheil aus zwei Motiven gebildet, von denen das eine den Eintritt in die Stätte des Entsetzens und das andere die dort herrschende Hoffnungslosigkeit wiederspiegeln. Unterbrochen wird diese Schilderung

der ewigen Qualen durch ein „Andante amoroso“, das in wundervoller Verarbeitung die Klagen der unglücklich Liebenden Paolo und Francesca da Rimini vernehmen läßt. In dem zweiten Satze, dem „Purgatorio“, ringt die Seele nach Erlösung, bis sie aus dem „Paradiese“ die Klänge des „Magnificat“ vernimmt, das sie die Freuden des Himmels ahnen läßt. Diese Symphonie athmet in ihrem Style die kurze Gedrängtheit und den tiefen Ernst, wie beide Eigenschaften auch in dem Dante'schen Gedichte hervortreten. Alles der Form entsprungene Beiwerk hat Liszt ferngehalten und sich nur streng an die Entwickelung des Gedankens gebunden. Die ersten Aufführungen in Dresden 1857 und Prag 1858 fanden keinen Beifall und nur wenig Verständniß. Die dritte Aufführung fand am 17. August 1865 unter des Komponisten Leitung zu Pest statt und erzielte einen solchen Erfolg, daß der erste Satz von der Francesca-Episode an bis zum Schlusse wiederholt werden mußte. Wie viele einzelne Aufführungen der beiden Werke im Laufe der Jahre auch stattgefunden haben, das erlösende Wort hat zuerst Arthur Nikisch gesprochen, als er zu Anfang der achtziger Jahre im Leipziger Stadttheater beide Symphonien an einem Abende hinter einander aufgeführt hat. Von diesem erfolgreichen Vorgehen an kann der Eintritt des Wendepunktes in der öffentlichen Meinung über Liszt als Komponisten gerechnet werden.

Kurz vor Beginn der Arbeit an der „Dante-Symphonie“ hatte ihn der Kardinal-Primas von Ungarn beauftragt, für die Einweihung des Doms in Gran eine große Messe zu komponiren. Bach hatte in seiner Kirchenmusik die ganze Herbe der protestantischen Kirchlichkeit festgehalten. Beethoven war in seiner Missa solennis einen Schritt weiter gegangen

und hatte die weltgeschichtliche Bedeutung der Meßworte von seiner Anschauung aus verallgemeinert. Liszt offenbarte in seiner Graner Messe die tiefe und leidenschaftliche Empfindung des gläubigen Katholiken. Rührender ist darum noch von keinem anderen Meister das „Christe eleison" zum Ausdruck gebracht worden. Das Werk wurde zum künstlerischen und christlichen Glaubensbekenntnisse seines Schöpfers. Die erste Aufführung am 31. August 1856 verunglückte durch die ungünstigen akustischen Verhältnisse. Erst die folgende Aufführung in Pest am 4. September brachte das Werk zur vollen Geltung, so daß er „ohne Uebertreibung und in aller christlichen Bescheidenheit" sagen konnte, „daß manche Thränen geflossen sind, und daß das sehr zahlreiche Auditorium in der gedrängt vollen Kirche, der Stadtpfarrei, sowie das ausführende Personal sich mit Leib und Seele in meine Anschauung der heiligen Mysterien der Messe hinaufgeschwungen hatten". Zu jener Zeit trat Liszt als Tertiarier in den Franziskaner-Orden ein, dessen Wesen von Dante und Genelli in gleicher Weise geschildert worden ist, vom ersteren im Worte und vom anderen auf diese Anregung hin im Bilde. Dante singt von der Armuth, „wo drunten selbst verblieb Maria, Mit Christus an das Kreuz ist sie gestiegen". Darnach hat Genelli die Armuth dargestellt, wie sie den oben am Kreuze selbst von seiner Mutter verlassenen Christus umschlingt. Im Sinne jenes Ordens hatte Liszt bereits sein ganzes Leben geführt: die ungeheuren von ihm erworbenen Summen hatte er nicht für sich behalten, sondern an Bedürftige ausgetheilt, so daß er später zuweilen in Schwierigkeiten gerieth, da ihm oft nicht die nöthigsten Gelder zur Verfügung standen. Seiner Aufnahme in den Orden stand freilich seine Zugehörigkeit

zur Freimauerei im Wege, aus der er nicht austreten wollte, weil eine Zurücknahme eines einmal gegebenen Wortes seinem Wesen widersprach. Darum wurde bei ihm eine Ausnahme gemacht und eine einfache Erklärung, daß er sich fortan als dem Freimaurer-Orden nicht mehr zugehörig betrachte, für genügend erachtet. Schwieriger würde sich die Frage bei seinem Eintritte in den geistlichen Stand gestaltet haben; da er aber bereits Franziskaner war, so wird die Erfüllung der dazu nöthigen Bedingungen auch in Rom stillschweigend als ausreichend angenommen worden sein. Seine Zugehörigkeit zu den Franziskanern war ihm manchmal nöthig, um das viele Unausstehliche zu ertragen, was er in den nächsten Jahren von vielen Seiten zu erdulden hatte.

Gleich zu Anfang 1857 traten zwei folgenreiche Ereignisse kurz nach einander ein. Am 26. Februar hatte Liszt im Gewandhause zu Leipzig ein Konzert für den Orchester-Pensionsfonds dirigirt und auf den ungeschickten Rath der Fürstin Wittgenstein hin unter anderen Werken auch seinen „Mazeppa“ spielen lassen, der nicht nur abgelehnt wurde, sondern einen unpassenden Lärm hervorrief. Es half nichts, daß Liszt später diese Argumente „niederträchtige Straßenjungen-Streiche“ nannte: die Thatsache der Niederlage wurde mit allen Mitteln verbreitet und zum Beweise für die Unbedeutendheit der Liszt'schen Werke ausgebeutet. Jetzt fand sich kein Schumann mehr, der in ernsten Worten an den nöthigen Anstand erinnert hätte: die Hetzerei wurde rücksichtslos betrieben und fand gleich darauf in Wien ihre Fortsetzung. Im März waren dort in einem Gesellschafts-Konzerte „les Préludes“ aufgeführt und hatten die Stellungnahme Hanslick's gegen Liszt hervorgerufen, welche dieser richtig vorausgesagt hatte. „Es wäre

mir übrigens ein Leichtes," schrieb Liszt an seinen Onkel Eduard, „seine Argumentirung auf eine Null zu reduziren, und ich halte ihn für gescheidt genug, um dies auch zu wissen. Bei einer besseren Gelegenheit könnte man es ihm auch einmal besser beweisen, ohne dabei die Prätention zu haben, ihn zu bessern." Einige Jahre früher hatte Hanslick ein Schreiben von Berlioz erhalten, in welchem ihn dieser an Liszt mit den Worten empfiehlt: „Herr Hanslick, welcher Dir diese wenigen Zeilen zustellen wird, ist ein reizender junger Mann, voll von Enthusiasmus für die großen musikalischen Dinge, und der über die Kunst schreibt, wie man schreibt, wenn man Seele, Herz und Verstand hat." An jenes Wiener Konzert knüpfte sich noch eine für Lizt bittere Erfahrung, die er mit einem seiner früheren Freunde, dem Banquier Simon Löwy, machen mußte, dessen „Freundschaft ohne Muth und Flamme" sich schlecht bewährt hatte. Während der Aufführung der „Préludes" hatte Löwy einen anderen Platz eingenommen. „Wann," so fragt Liszt, „habe ich ihm denn Veranlassung gegeben, sich meiner zu schämen? Stehe ich denn nicht in der ganzen Kunstwelt als ein nobler Kerl da, der seiner Ueberzeugung getreu, alle schnöden Mittel und gleißnerischen Umtriebe verachtend, ein hohes Ziel wacker und ehrlich anstrebt?" Bei diesen Enttäuschungen allein sollte es jedoch in diesem Jahre nicht bleiben. Wahrscheinlich in Folge der von ihm im Jahre vorher dirigirten und glänzend verlaufenen Mozart-Feier in Wien war er für „klassisch" genug gehalten worden, ein niederrheinisches Musikfest zu leiten. Er wurde eingeladen, ein solches zu Pfingsten 1857 in Aachen zu dirigiren. Daß er diese Einladung nicht dazu benutzte, um sich als Komponisten in den Vordergrund zu drängen, geht aus den Programmen

hervor, auf denen er am ersten Tage gar nicht, am zweiten mit seinen „Festklängen“ und am dritten mit seinem Es dur-Konzert vertreten war. Sonst wurden fast nur Werke älterer Meister aufgeführt. Wie viel Wahres in den Anschuldigungen gelegen hat, die Ferdinand Hiller zum großen Theile für die nach dem Feste losbrechenden Verhetzungen verantwortlich machten, soll hier nicht untersucht werden; aber es ist sicher, daß Liszt durch den von Hiller an ihn gerichteten Brief tief gekränkt worden ist. Darin heißt es, daß Hiller in den musikalischen Bestrebungen nicht allein mit Liszt nicht übereinstimmt, sondern es nachgerade für Pflicht hält, ihm darin mit allen Kräften entgegenzutreten, so schwach sich dieselben auch dessen Stellung und dessen Einflusse gegenüber erweisen mögen. Die alte Freundschaft soll dabei jedoch in gar keine Gefahr gerathen. Noch empfindlicher wurde Liszt von einem anderen, einige Monate später erhaltenen Schreiben getroffen, das Joachim zum Verfasser hatte. In der Sorge um die Vorzüglichkeit des Weimar'schen Orchesters hatte Liszt für jedes Instrument eine tüchtige Kraft zu gewinnen gesucht, ohne dabei die nicht allzu großen materiellen Mittel überschreiten zu müssen. So hatte er gleich im Anfange seiner Thätigkeit den jugendlichen Joachim zum Konzertmeister berufen, der nach einigen Jahren einem glänzenden Rufe nach Hannover Folge leistete. Aus diesem kurzen Verweilen in Weimar ist vielfach darauf geschlossen worden, daß Joachim nur von dort fortgegangen sei, weil er nicht mehr mit der „neudeutschen Richtung“ sympathisirt habe. Nichts ist irriger als diese Meinung, wie aus den Briefen hervorgeht, die Joachim nach seinem Scheiden an Liszt gerichtet hat. Wie fühlt er sich allein, als er nicht mehr in der Atmosphäre weilen kann, die

durch Liszt's Wirken rastlos mit neuen Klängen erfüllt wird! Aus den Tagen des Karlsruher Musikfestes hofft er, daß die jüngeren Genossen, zu denen er sich auch rechnet, „einen herrlichen Sporn zu neuer Thätigkeit mit fortnehmen“ werden. In der „Ungarischen Phantasie“ für Klavier und Orchester von Liszt hat nach seiner Ueberzeugung die Freiheit der Form etwas so Fesselndes, daß er es begreiflich befindet, wie „selbst die eingefleischtesten „Klassiker“ mit wahrer Liebe mitzigeunerten“. Seine Hamlet-Ouvertüre sendet er Liszt mit der Bitte: „verfüge darüber, wie Du willst, Steuermann, dessen Lenkung ich willig folge.“ Ueber den Aufenthalt von Berlioz in Hannover berichtet er: „Ich meinestheils habe mich an der Vehemenz seiner Empfindung, an der breiten Melodik, an dem Klangreiz in seinen Werken wahrhaft gestärkt — nun, Du kennst ja die Macht seiner Individualität.“ Er erinnert ferner Liszt an dessen Versprechen, ihm eine seiner „symphonischen Dichtungen“ anzuvertrauen. „Wenn Du es thust, so denk' dann auch an meine Freude und an die Anregung, die mir dadurch würde.“ Aus allen diesen Stellen geht zur Genüge hervor, daß Bülow bis hierher wenigstens mit seiner an Uhlig gesandten Vorhersagung Recht behalten hatte. „Joachim verspricht ein sehr heißer und tüchtiger Kämpe für die gute Sache zu werden. Wie hat sich dieser Mensch verweimaranert! oder vielmehr entleipzigert!“ Nun schrieb Joachim unterm 27. August 1857 an Liszt: „Ich bin Deiner Musik gänzlich unzugänglich; sie widerspricht Allem, was mein Fassungsvermögen aus dem Geist unserer Großen seit früher Jugend als Nahrung sog. Wäre es denkbar, daß mir je geraubt würde, daß ich je Dem entsagen müßt', was ich aus ihren Schöpfungen

lieben und verehren lernte, was ich als Musik empfinde, Deine Klänge würden mir nichts von der ungeheuren, vernichtenden Oede ausfüllen.“ Wer wollte denn Joachim rauben, was er von den Großen und zum besten Theile unter der in Weimar erhaltenen Anleitung und empfangenen Anregung gelernt hatte? Liszt etwa? oder jene Schüler und Anhänger des Meisters, die zu den berufensten Spielern und Dirigenten der klassischen Musik gerechnet werden müssen? Die Folgerung, mit welcher Joachim seinen Abfall von Liszt rechtfertigen und entschuldigen wollte, kann als Beweis dafür gelten, daß die von Liszt ausgeströmte Gluth so groß war, daß sie nur selten von einem Einzelnen ganz aufgenommen werden konnte. Es blieb immer je nach der Persönlichkeit nur ein kleiner Theil haften: nur so ist das Benehmen von Männern zu erklären, die glaubten, an ihrem Ich eine Einbuße zu erleiden, wenn sie sich nicht rechtzeitig aus der Nähe eines lebenden Großen flüchten würden, und ihre gerade nicht weitblickende Auffassung einem Liszt im Tone einer schulmeisterlichen Strafpredigt mittheilten. Mag ihr Verhalten auch völlig ehrenhaft und gesinnungsvoll gewesen sein, so können sie sich damit dennoch dem Verdachte nicht entziehen, daß, wenn sie zu Zeiten eines Bach und Beethoven gelebt hätten, sie diesen Meistern gegenüber denselben rückwärtsblickenden Standpunkt eingenommen und nicht erkannt haben würden, daß ein großer Genius in seiner Größe niemals angetastet werden kann, daß diese seine Größe aber auch niemals die eines anderen ausschließt. Bei jener persönlich an Liszt gerichteten Absage ließ es Joachim nicht bewenden. Er veröffentlichte 1860 im Verein mit Brahms, Julius Otto Grimm und Bernhard Scholz eine Erklärung, in welcher die Grundsätze und Erzeugnisse der

Führer und Schüler der „neudeutschen Richtung“ beklagt und verdammt wurden. Damit konnte nicht verhindert werden, daß jene Grundsätze die Grundlage der heutigen Aesthetik bilden, und jene Erzeugnisse, wenigstens die der Führer, als dauernde Monumente der Kunst erhalten geblieben sind.

Zu allen diesen traurigen Erlebnissen auf künstlerischem Gebiete kamen nun noch die Widerwärtigkeiten, die sich in seinem Verhältnisse zur Fürstin aufgethürmt hatten. Die Verhandlungen zwischen ihr und Rußland werfen merkwürdige Streiflichter auf die noch vorhandenen Absonderlichkeiten in den kirchlichen Gebräuchen. Ihr Mann hatte sich, da er Protestant war, von ihr scheiden lassen und wieder heirathen dürfen, während sie von Rußland unter Zustimmung des römischen Stuhles als nicht geschieden angesehen wurde. Kaiser Alexander II. erneuerte ihren Paß nicht, wodurch sie ihr Vermögen verlor, das auf ihre Tochter überging, die 1859 den Fürsten Constantin von Hohenlohe-Schillingsfürst in Wien heirathete. Nach der Heirath ihrer Tochter und dem kurz vorher erfolgten Tode der Großfürstin-Wittwe Maria Pawlowna begab sich die Fürstin nach Rom, um in ein neues Netz von Schwierigkeiten und Hindernissen zu gerathen. Inzwischen hatte sich für Liszt noch ein anderer Fall von Bedeutung zugetragen. Er hatte große Hoffnungen auf die erste Aufführung des „Barbier von Bagdad“ von Cornelius gesetzt, ein Werk, das er hatte entstehen sehen, an dem er durch seine Rathschläge einen Antheil gewonnen, und dem er seine ganze Theilnahme zugewandt hatte. „Die Musik enthält viel Witz und Humor und bewegt sich mit ungewöhnlicher Sicherheit in der vornehmen Region des künstlerischen Styls. Ich erwarte davon

einen sehr guten Erfolg", hatte er noch im November 1858 an Wagner geschrieben, und einen Monat später war das Werk unter großem und verletzendem Toben von dem Weimar'schen Publikum abgelehnt worden. Die Folge davon war, daß Liszt auf dem Kapellmeisterstuhle des dortigen Theaters den Taktstock nicht wieder in die Hand nahm. Wer den Lärm gemacht, wer den Widerstand gegen die Unternehmungen Liszt's geschürt hatte, war gleichgültig. Das Publikum als solches konnte noch nicht das Verständniß für diese Neubelebung der Kunst besitzen. Die Hofgesellschaft war theils gefühllos, theils neidisch und erbost auf die bevorzugte Stellung eines Künstlers. Der neue Theaterleiter, Dingelstedt, wollte eigene Wege gehen. Vielleicht haben sich auch noch andere widerstrebende Kräfte mit den genannten vereinigt. Was Wagner seinem Freunde schon im Jahre 1851 prophezeit hatte, war eingetroffen. „Mit trauriger Aufrichtigkeit sage ich Dir, daß ich Deine Bemühungen um Weimar selbst dennoch für — fruchtlos halten muß. Du machst die Erfahrung, daß Du dort nur den Rücken zu wenden hast, um die vollste Gemeinheit hinter Dir auf das Ueppigste aus dem Boden erblühen zu sehen, auf dem Du das Edelste zu pflanzen Dich mühtest; Du kehrst zurück, und kaum wirst Du zur Hälfte wieder den Boden umgepflügt haben, als Du das Unkraut von Neuem nur frecher wieder emporschießen sehen wirst. Wahrlich, ich kann Dir nur mit Wehmuth zusehen! Mögest Du nicht zu spät für Deine gute Laune zu meiner Einsicht gelangen!" Wohin hätte er sich dann wenden sollen? Die Bedenken, die Wagner gegen Weimar hegte, mochte Liszt selbst schon gefühlt haben; wären sie aber nicht gegen jeden anderen Ort auch einzuwenden gewesen? Sobald er irgendwohin kam, um die

Leute zu unterhalten, war er ein gern gesehener und freudig aufgenommener Gast; sobald er sie aber hätte belehren, sobald er ernste künstlerische Ziele hätte verfolgen wollen, würden sie sich ebenso theilnahmslos oder widerspenstig wie die Weimaraner benommen haben, vielleicht noch schlimmer. Zudem hatte er in Weimar einen Hof gefunden, der kunstsinnig und verständnißvoll war, der ihm nach Kräften in seinen Bestrebungen zu unterstützen suchte. Nur dadurch war es ihm möglich geworden, wenigstens einige Jahre hindurch seine edlen Absichten verwirklichen und den Anfangswerken der neuen Kunst eine Heimstätte bereiten zu können. Wie lange noch wäre der „Lohengrin" ohne ihn und Weimar unentdeckt geblieben? Die Bedeutung dieser That der ersten Aufführung ist ungeheuer gewesen und wäre in ihrem vollen Umfange nur zu ermessen, wenn sich über das Nichterfolgtsein geschichtlicher Ereignisse und dessen Folgen eine Wahrscheinlichkeitsrechnung anstellen ließe. Trotz aller Unannehmlichkeiten und vieler fehlgeschlagenen Hoffnungen konnte Liszt doch mit Genugthuung auf die zehn Jahre seiner amtlichen Thätigkeit zurückblicken: sie bildeten den Anfang und Ausgangspunkt einer neuen Bewegung auf künstlerischem Gebiete. Als er zurücktrat, begann sich schon überall ein neues Leben zu regen. Wenn es sich auch nicht immer in Thaten ankündigen konnte, da den Streitern für die gute Sache die besten Plätze zur genügenden Entfaltung ihrer Kräfte nicht eingeräumt wurden, so wurde doch der Widerstand gegen eine verknöcherte Auffassung der großen lebendigen Kunstwerke langsam ein energischerer und allgemeinerer. Zunächst wurden freilich die bittersten Klagen über das tragische Ende des großartigen Kunsttreibens in Weimar laut. Die heftigsten Anklagen wurden erhoben, und auch

dem Hofe wurde vorgeworfen, daß Liszt unter allen Umständen hätte gehalten werden müssen. Die Zeit hat auch in dieser Sache ruhigere Erwägungen zugelassen. Wodurch Liszt allein dort auf die Dauer einen Spielraum für eine weitere erfolgreiche Thätigkeit hätte gewinnen können, wäre einmal die Erbauung eines eigenen Theaters für das Wagner'sche Kunstwerk gewesen. Heute steht dies auf dem Festspielhügel in Bayreuth, und heute läßt sich aus dem Wesen jenes Kunstwerkes und der ganzen Wagner'schen Anschauungen erkennen, daß weder in Weimar, noch in Karlsruhe, noch in München oder gar in Baden-Baden das Haus seinen Platz finden konnte. Es mußte an einem Orte stehen, wo keine Einflüsse von Seiten der örtlichen Kreise und Gewalten hindernd auf die Entfaltung dieser Kunst eindringen können. Außerdem war ein Publikum nöthig, das die erforderlichen großen Mittel aufbringen konnte und daher aus allen deutschen Gauen zusammenströmen mußte. Dazu war wiederum deren Einigung erforderlich. Aus diesen Erwägungen wird ersichtlich, daß die Zeit zur Verwirklichung jener großen Pläne noch nicht gekommen war, womit die in Weimar vorgekommenen Ungehörigkeiten gegen Liszt durchaus nicht entschuldigt werden sollen. Er hatte noch eine andere Gründung für Weimar im Sinne gehabt: eine musikalische Kunstschule im großen Style mit den hervorragendsten europäischen Kräften. Doch scheint er die Verwirklichung dieser Idee sehr bald wieder aufgegeben zu haben.

Die stete Sorge, von welcher er für seine Kinder erfüllt gewesen war, hatte in den letzten Jahren dem beruhigenden Gefühle Platz machen können, daß er seine volle Schuldigkeit gethan habe. Seine beiden Töchter hatten sich 1857

kurz nach einander verheirathet: Cosima mit Hans von Bülow und Blandine mit Emilie Ollivier, dem späteren Minister. Sein Sohn hatte nach Erledigung des Pariser Lyceums in Wien Jura studirt und war dort krank geworden, so daß Liszt auf den Verlust wohl vorbereitet war. Doch wurde er heftig ergriffen, als er im Dezember nach Berlin gerufen wurde, wo er noch rechtzeitig ankam, um in der Wohnung seiner Tochter Cosima den hoffnungsvollen Sohn verscheiden zu sehen. Alle erwähnten Schicksalsschläge wären wohl geeignet gewesen, eine weniger heldenhafte Natur zu Boden zu drücken. Während sein Einzug in Weimar dem eines Siegers nicht unähnlich gewesen war, glich sein Rücktritt von der Oeffentlichkeit einer Niederlage. Von vielen Freunden verlassen, von der Kritik verspottet, von demselben Publikum, das ihm wiederholt zugejauchzt hatte, verhöhnt, als selbstständiger Schöpfer sogar von einsichtsvolleren Kunstgenossen verkannt und noch dazu aus der Gemeinschaft der anderen Meister in den deutschen Konzerträumen ausgestoßen: so saß er allein auf der Altenburg und arbeitete an einem neuen herrlichen Werke, an der „Heiligen Elisabeth“. Damit schuf er sein erstes Oratorium. Er legte seiner Musik eine Dichtung von Otto Roquette zu Grunde, die sich an die sechs Fresken anlehnte, auf welchen Moritz von Schwind das Leben jener frommen Landgräfin dargestellt hat. Wie auch dem Epos dramatisches Leben innewohnt und in den Höhepunkten der Schilderung zum Ausdrucke gelangt, so trug auch Liszt diesen Forderungen in seiner musikalischen Gestaltung und Ausarbeitung der Legende völlig Rechnung, so daß Bülow darauf verfallen konnte, diese Schöpfung ein „geistliches Drama“ zu nennen. Vielleicht war es diese Bezeichnung, die später dazu verleitete, das

Werk auf die Bühne zu bringen, wo es jedoch mehr durch die Tiefe des musikalischen Ausdrucks und die Stimmung der einzelnen Scenen als durch dramatische Lebendigkeit zu wirken vermag. Im Sinne des Drama's ist nur die Vertreibung der „Elisabeth“ aus der Wartburg dramatisch zu nennen. Auch stellt es an die Regie in Bezug auf die bühnengerechte Behandlung der einzelnen Vorgänge Anforderungen, die in den bisherigen Aufführungen noch nicht ganz erfüllt sind. So wirkt es rührend, wenn von der „Elisabeth“ erzählt wird, daß sie ihren Mantel und ihr letztes Brot den Armen gegeben hat. Dagegen macht es einen verletzenden Eindruck, wenn die Armen diese letzten Gaben an sich nehmen und damit die Geberin selbst dem Elend preisgeben. Das Werk wurde als Oratorium zuerst 1865 in Pest und dann 1867 auf der Wartburg aufgeführt: das erste Mal leitete es Bülow, das zweite Mal Liszt selbst. Die Verbreitung vollzog sich, besonders nach der erfolgreichen Aufführung, die 1873 ebenfalls Bülow in Karlsruhe leitete, schneller, als bei den anderen größeren Liszt'schen Werken. Ein zweites Oratorium „Christus“ vollendete Liszt 1866. Es bildet in gewissem Sinne einen Gegensatz zu der Bach'schen Matthäus-Passion: hier der Stifter einer neuen religiösen Weltweisheit, dort der Gründer der Kirche; hier die freie Nachempfindung seiner Lehre und ihrer Bekräftigung durch sein Leben, dort die göttliche Erhabenheit über den menschlichen Schmerz in den bindenden Formen der katholischen Liturgie. So haben der protestantische Bach und der katholische Liszt zwei erhabene Verkörperungen der Christus-Idee geschaffen. Am 31. Dezember 1871 wurde in Wien zum ersten Male ein Theil des Liszt'schen „Christus“, das Weihnachtsoratorium, aufgeführt.

Rubinstein leitete es, ohne sich damit an eine Anerkennung des Werkes gebunden zu haben; denn sonst hätte er später nicht so ausfallend gegen Liszt als Komponisten werden können. Die erste Aufführung des ganzen Werkes fand unter Liszt's Leitung im Mai 1873 in Weimar statt. Ein drittes Oratorium „Stanislaus" ist unvollendet geblieben. Nur ein Stück daraus, ein Orchester-Zwischenspiel, „Salve, Polonia", ist veröffentlicht und in Weimar 1884 aufgeführt worden. Liszt leitete es selbst sehr unsicher und brachte das Orchester in Verwirrung, während er in demselben Konzerte das viel schwierigere Stück „Nirwana" von Bülow sehr sicher dirigirt und zur vollen Geltung gebracht hatte. Um den Schaden wieder gut zu machen und sein Werk nicht im Schatten stehen zu lassen, wurde er veranlaßt, es am folgenden Abende noch einmal zu leiten, was er dann auch mit größerer Sicherheit und günstigerem Erfolge that.

Während er einerseits in seiner Zurückgezogenheit an der Schöpfung seiner Werke mit großem Eifer und Fleiße arbeitete, betrieb er andererseits die Gründung einer Unterkunft für seine und seiner Gesinnungsgenossen Arbeiten. Er rief 1859 im Verein mit Brendel den „Allgemeinen deutschen Musikverein" ins Leben. Diese große Einrichtung bildete fortan den Ersatz für die Thätigkeit, vermittelst welcher Liszt allen großen Schöpfungen seiner Zeitgenossen in Weimar ein Asyl gewährt hatte. Daß der Verein nicht der Befriedigung persönlicher Interessen, sondern einer künstlerischen Nothwendigkeit entsprungen ist, hat seine Entwickelung in den vier Jahrzehnten seines Bestehens bewiesen. Was Liszt auch durch seinen Aufenthalt in Weimar Gutes und Segensreiches gestiftet hat, einen Traum

hatte er doch nicht verwirklicht gesehen: daß sein edles Beispiel allgemeine Nachahmung und Verbreitung finden sollte, daß Weimar tonangebend wurde, wie es Leipzig im gegnerischen Sinne und Interesse war. Dazu bedurfte es eines Vereines, der von Ort zu Ort ziehen mußte, um das Evangelium einer neuen künstlerischen Lehre zu predigen und dadurch die falschen Behauptungen der Schriftgelehrten und Pharisäer zu nichte zu machen. Es wurden Tonkünstlerversammlungen veranstaltet, die bestimmt waren, „die Künstler persönlich mit einander bekannt zu machen und einander näher zu bringen, Gemeinsamkeit der Bestrebungen zu wecken, das Verständniß des Publikums für die Zwecke des Vereins und die künstlerischen Bestrebungen überhaupt zu fördern“. Mit den Versammlungen wurden musikalische Aufführungen verbunden. Sie sollten „nicht gleich den üblichen und ihrem Werthe nach durchaus nicht zu unterschätzenden Musikfesten längst anerkannte Schöpfungen, sondern hauptsächlich bedeutende, wenig gehörte Tonwerke neuerer Komponisten zur Darstellung bringen und vorzugsweise die von Vereinsmitgliedern ausgegangenen Kompositionen berücksichtigen, ohne deshalb ältere, selten gehörte Werke ganz auszuschließen“. Das waren die hochgesteckten Ziele des neuen Vereins, der im Anschlusse an die zu Leipzig 1859 zur Feier des fünfundzwangjährigen Bestehens der „Neuen Zeitschrift für Musik“ veranstalteten Tonkünstlerversammlung gegründet wurde. Jene Ziele hat der Verein in rastloser Arbeit verfolgt und ist bis auf den heutigen Tag nicht davon abgewichen. Er kann mit stolzem Gefühle erfüllt werden, wenn er sieht, wie seine Bemühungen erfolgreich gewesen sind; denn er hat alle die fest verschlossenen und verrammelten Thore gesprengt, und der von ihm aus=

strömende Geist hat sich über alle großen Konzertinstitute ergossen. Den Verein zu fördern, zu kräftigen und zu unterstützen war eine der Lebensaufgaben, die Liszt fortan zu erfüllen trachtete und gleichsam als eine Entschädigung für den Verlust des Wirkungskreises in Weimar ansah. Wie er diesen zunächst und nach jeder Richtung hin für Andere ausgenutzt hatte, so stellte er sich auch in dem neuen Verein immer zurück, so daß dessen Vorstand oft große Schwierigkeiten hatte, um nur ein größeres Liszt'sches Werk zur Aufführung zu erhalten. Dagegen setzte Liszt Alles daran, wenn es galt, ein von ihm für werthvoll gehaltenes Werk auf das Programm zu bringen. Seiner aufopfernden Selbstlosigkeit ist er bis zu seinem Tode treu geblieben. Seine treuesten Mitarbeiter an diesem großen Vereinswerke waren außer Brendel, nach dessen Tode Carl Riedel den Vorsitz übernahm, der unermüdliche und bis in sein hohes Alter hinein rüstig wirkende Carl Gille und Adolf Stern, Professor der Litteraturgeschichte in Dresden. Diese beiden Letztgenannten haben auch nach dem Tode Liszt's in dankbarer Anhänglichkeit ihrer Aemter mit gleicher Gewissenhaftigkeit und im Geiste des Verstorbenen gewaltet.

Während der beiden Jahre, die Liszt seinen Arbeiten auf der Altenburg widmete, hatte die Stimmung in Weimar einen Umschwung erfahren. Es hatte sich doch allmälig die Erkenntniß Bahn gebrochen, daß der Verlust eines solchen Mannes unersetzlich sei und alle Kräfte für dessen Wiedergewinnung in Bewegung gesetzt werden müßten. Zu seinem Geburtstage 1860 wurde ihm von der Bürgerschaft ein glänzender Fackelzug gebracht, der die ganze Stadt in Bewegung setzte. Gleich darauf wurde er vom Gemeinderath einstimmig zum Ehrenbürger ernannt. Der Großherzog

ernannte ihn zum Kammerherrn. Dennoch war er durch diese Huldigungen und Auszeichnungen nicht zu bewegen gewesen, seinen Entschluß rückgängig zu machen. Er sah ein, daß ihm in jener Zeit für eine feste Grundlage seiner Stellung die nöthige Stütze fehle. Einmal hätte er nicht länger dort mit der Fürstin ohne die nöthige kirchliche Bestätigung ihres Verhältnisses zu einander leben können. Er mußte also abwarten, was in Rom erreicht werden würde. Sodann wäre ein Wiederaufnehmen seiner Thätigkeit in ähnlicher Weise wie früher erfolglos gewesen: es mußte der Zeit überlassen bleiben, den ausgestreuten Samen zur Frucht entwickeln zu lassen. Die Nachrichten aus Rom wechselten, so daß es ihn trieb, der Fürstin in ihren Bemühungen beizustehen. Noch einmal vor seiner Abreise wurde das alte glänzende künstlerische Leben entfaltet. Die zweite Veranstaltung des Vereins versammelte im August 1861 die stattliche Schaar seiner Kunst- und Gesinnungsgenossen: an der Spitze Wagner, der zum ersten Male wieder auf deutschem Boden weilen durfte und mehrere Tage sein Gast auf der Altenburg war. Ferner waren Bülow, Draeseke, Tausig und viele Andere anwesend und thätig. Kaum waren die Feste verrauscht, so wurde die Altenburg verschlossen und versiegelt. Unter unsäglichen Demüthigungen aller Art, unter Aufwendung des größten Scharfsinns und unter unnennbaren Qualen hatte die Fürstin es endlich durchgesetzt, daß ihr die Trauung mit Liszt gestattet wurde. Am 20. Oktober traf er in Rom ein. Am Abend des 21. hatte er in der schon zur Trauung geschmückten Kirche Santo Carlo mit der Fürstin das Abendmahl genommen. Am anderen Tage, seinem fünfzigsten Geburtstage, sollte in aller Frühe und in aller Stille ihr sehnlichster Wunsch in

Erfüllung gehen: da traf noch während der Nacht aus dem Vatikan die Nachricht ein, daß auf Befehl des Papstes die Trauung nicht vollzogen werden dürfe. Die feindlichen Verwandten der Fürstin hatten gesiegt und den Papst zur Zurücknahme seines schon gegebenen Wortes zu verleiten gewußt. Damit war auch die Spannkraft der Fürstin gebrochen: sie that keinen Schritt mehr in dieser Angelegenheit, auch dann nicht, als im März 1864 der Fürst starb; denn in den dazwischenliegenden Jahren waren die Wege der Fürstin und des Künstlers auseinandergelaufen. Sie hatte sich ganz religiösen Betrachtungen und theologischen Studien ergeben, und er war seinen künstlerischen Weg weitergeschritten. Wie weit sie auch innerlich sich getrennt hatten, darüber wird die Welt wohl niemals zuverlässige Quellen erhalten.

Während der ersten Zeit seines Aufenthaltes in Rom lebte Liszt für sich und arbeitete an seinen oratorischen Aufgaben, die er sich gestellt hatte. 1863 bezog er eine ihm vom Pater Theiner zur Verfügung gestellte klösterliche Wohnung im Hause der Oratorier „Madonna del Rosario“ auf dem Monte Mario. Dort wohnte er in völliger Zurückgezogenheit, hatte die herrlichste Aussicht über ganz Rom, die Campagna und die Gebirge und genoß die friedlichste Ruhe. Im Juli dieses Jahres wurde ihm die außerordentliche Ehre des Besuches Pius IX. zu theil. „Nachdem ich dem Papste eine kleine Probe meiner Geschicklichkeit auf einem Harmonium und meinem Arbeits-Pianino dargelegt hatte, sprach derselbe in huldreichster Weise einige sehr bedeutungsvolle Worte zu mir, wodurch er mich ermahnte, dem Himmlischen im Irdischen nachzustreben und mich durch meine vorüberschallenden Harmonien auf die ewig verbleiben-

den vorzubereiten!“ Einige Tage später hatte Liszt Audienz im Vatikan, wo er vom Papste eine schöne Kamee der Madonna zum Geschenke erhielt. Zu jener Zeit waren seine beiden Legenden für Klavier entstanden: „Der heilige Franziskus von Paula über die Wogen schreitend“ und „Die Vogelpredigt des heiligen Franziskus von Assisi“. Die erstere Legende ist wohl eines der persönlichsten Werke; denn unwillkürlich erwacht der Gedanke an sein eigenes Ueberschreiten der Wogen des Lebens, die ihn vergeblich zu verschlingen getrachtet haben. Der anderen Legende liegt ein geistliches Motiv zu Grunde, das einer Erzählung in den „Fioretti di San Francesca“ entnommen ist: Franz von Assisi predigt den Vögeln und ermahnt sie, ihr Gezwitscher nur zum Lobe Gottes anzustimmen. Damals entstanden zwei Etüden: „Waldesrauschen“ und „Gnomenreigen“, von denen die erstere auf einen ähnlichen Hintergrund deuten läßt, wie ihn „die Vogelpredigt“ besitzt. Da schon mehrfach auf die Vorliebe Liszt's für Dante hingewiesen wurde, mag hier eine Stelle aus dem „Purgatorio“ erwähnt werden, aus welcher auf die innere Beziehung zwischen den beiden Stücken geschlossen werden kann. Im vollen Jubelchor, führt der Dichter aus, begrüßen die Vöglein die ersten Stunden des Tages, und die Blätter, auf denen sie sitzen, geben mit ihrem Rauschen zu jenen Liedern die Grundbegleitung. Die musikalische Gestaltung des „Waldesrauschen“ ist ein Meisterstück. Das lang ausgesponnene Thema wird bei der Entwickelung in zwei Hälften zerlegt, von denen eine jede als selbstständiges Thema weitergeführt wird. Dann treten sie kontrapunktisch in Gegenbewegungen auf. Ein Werk für Klavier und Orchester, das früher schon entworfen war, wurde jetzt auch vollendet: „Todten=

tanz“, eine Paraphrase über „Dies irae“. Ob der „Todtentanz“ von Hans Holbein dem Jüngeren oder „Der Triumph des Todes“ von Andrea Orcagna diese Schöpfung von Liszt veranlaßt hat, ist für das Verständniß dieser geistvollen Variationen von keinem Belang. Der Tod zieht in den verschiedensten Gestalten vorüber, bald furchtbar grinsend, bald ernst feierlich oder auch als Erlöser und Vereiniger der getrennten Liebenden. Das Werk ist „dem hochherzigen Progonen unserer Kunst Hans von Bülow verehrungsvoll und dankbar“ gewidmet. Den Dank blieb dieser nicht schuldig. Als er 1870 seine unvergleichliche Ausgabe des letzten Klavier-Beethoven herausgab, widmete „dem Meister Franz Liszt diesen Interpretationsversuch als Frucht seiner Lehre sein dankbarer Schüler Hans von Bülow“. Und in einer Anmerkung wird jener von diesem „der unerreichteste Beethovenkenner der Welt“ genannt. Liszt hörte seinen „Todtentanz“ zum ersten Male am 6. Mai 1881 in Baden-Baden, nicht in Antwerpen, wie er irrthümlich angiebt. Seine Angaben aus den letzten Jahren bedürfen vielfach der Richtigstellung. Bei seinen zahlreichen Reisen gerade in den Jahren vor seinem Tode und den vielen Konzerten, denen er noch beiwohnte, waren Irrthümer in den oft eilig geschriebenen Briefen leicht möglich.

Mit großer Theilnahme verfolgte er die Entwickelung und das Gedeihen seines Vereins. Ihm gehörten seine Kräfte. Darum lehnte er alle von anderer Seite an ihn gerichteten Einladungen zur Mitwirkung bei musikalischen Veranstaltungen rundweg ab. Auch mußte es ihn verdrießen, wenn immer wieder auf seine „Glanzperiode“ und die „bezaubernden Töne, die er den Tasten entlockte“, angespielt und niemals von irgend einer seiner Kompositionen gesprochen

wurde. Er sah sehr wohl, daß die ihm zugedachte Auszeichnung weniger der Anerkennung und Verehrung seiner Künstlerschaft als der Berechnung entsprungen war, ein gutes Geschäft mit ihm zu machen, wenn er sich dazu verstehen würde, eben nur als das zu gelten, als was ihn die guten Leute gelten lassen möchten. Solchen andauernden Mißverständnissen seiner Werthbestimmung gegenüber war er dann um so angenehmer überrascht, wenn sich aus Deutschland eine neue Stimme der richtigen Erfassung seiner Bestrebungen zu ihm herüberschallte. Dahin gehörte ein Aufsatz von Porges in der „Neuen Zeitschrift für Musik", worin nachgewiesen wurde, daß Liszt „den wahrhaft katholischen, universellen, unsterblichen Geist geistig zu beleben und zu entwickeln" begonnen habe und die aus dem „tiefsten Mittelalter zu uns herübergekommenen Bildungen gleichsam aus der dumpfen Klosteratmosphäre in den das Weltall durchdringenden Lebensäther des freien Geistes" zu retten berufen sei. Noch mehr erfreute ihn die Auszeichnung, welche ihm eine seit 1691 in Amsterdam bestehende Gesellschaft für „Römisch-Katholische Kirchenmusik" zu theil werden ließ. Sie ernannte ihn in Folge der Kenntnißnahme und Aufführung der Graner Messe zu ihrem Ehrenmitgliede. Außer dieser Messe hat er noch drei, darunter die „Ungarische Krönungsmesse", und ein Requiem für Männerstimmen geschaffen. Alle athmen katholische Andacht und Begeisterung. Das Requiem galt seinen eigenen Todten: seinem Sohne Daniel, seiner 1862 gestorbenen Tochter Blandine und seiner 1866 verschiedenen Mutter. Unter den „Psalmen" ragen besonders die beiden Kompositionen zum 13.: „Herr, wie lange willst Du meiner so gar vergessen?" und zum 137.: „An den Wassern zu Babylon saßen wir und weinten"

durch melodische Innerlichkeit und harmonische Vielseitigkeit hervor. Seine ruhige Thätigkeit wurde nur durch einen kurzen Ausflug nach Karlsruhe unterbrochen, wo er der Tonkünstlerversammlung des Vereins beiwohnte, an welcher er sich jedoch nicht als Mitwirkender betheiligte. Hier wurde zum ersten Male seine Sonate in H moll vor einer größeren Zuhörerschaar gespielt. Wagner hatte sie schon 1855 in London gehört, wo sie ihm Klindworth vorgespielt hatte. „Die Sonate ist über alle Begriffe schön; groß, liebenswürdig, tief und edel, — erhaben, wie Du bist. Ich bin auf das Tiefste davon ergriffen", schrieb Wagner darüber an Liszt. Die Sonate ist die Schlußfolgerung aus dem erhabenen Style der letzten Beethoven'schen Sonaten. Dabei handelt es sich nicht darum, ob sie in der Erfindung mit jenen auf gleicher Höhe steht; sondern es wird damit nur gesagt, daß Beethoven das starre Princip der Sonate in die Ungebundenheit der künstlerischen Phantasie aufgelöst hat, und daß ihm hierin Liszt mit vollem Verständnisse nachgefolgt ist. Peter Cornelius hatte die Absicht, eine genaue Beschreibung und Analyse der Sonate vorzunehmen, um damit tiefer in das Verständniß des Liszt'schen geistigen und Gefühllebens einzudringen. Er betrachtete diese Analyse, sowie ähnliche von Werken verschiedener Meister als eine nützliche Arbeit für einen Menschen, „der den Uebergang aus der alten Zeit in die neue mit Herz und Sinn mitmacht, ohne doch fähig zu sein, Alles schon in geschlossene Theoreme zu fassen. Es wäre doch immer eine Art empirisches Hülfswerk für die so nöthige neue Theorie, die umfassendere, weitherzigere Grundsätze für Dinge aufstellen muß, wie Sie," schreibt Cornelius an Liszt, „in Ihrer Sonate einstweilen ihre Lebensberechtigung durch sich selbst geltend

machen, ehe die Theorie ihnen den Paß nachschickt!" Die Arbeit von Cornelius ist leider verloren gegangen. In der thematischen Gestaltung finden sich viele Aehnlichkeiten mit der in der Faust-Symphonie angewandten Schaffensweise. Liszt hat in einem Briefe vom 26. März 1857 an seinen Onkel Eduard nähere Angaben über den Wechsel des Charakters der einzelnen Melodien gemacht. „Diese Art von Zusammenfassen und Abrunden eines ganzen Stückes bei seinem Abschluß ist mir ziemlich eigen; sie läßt sich aber von dem Standpunkte der musikalischen Form gänzlich behaupten und rechtfertigen."

Im Jahre 1865 trat das wichtige Ereigniß ein, welches seinem Leben eine andere Gestalt verlieh, jedoch nur nach außen hin, da nach innen dieser Schritt eine natürliche Folge der seelischen Entwickelung bildete. Am 25. April trat Liszt in den geistlichen Stand ein und empfing vom Kardinal Hohenlohe die niederen Weihen in einer Kapelle des Vatikans. Am nämlichen Tage empfing ihn der Papst und gestattete ihm, die ihm vom Kardinal angebotene Wohnung im Vatikan zu beziehen, die in der Etage lag, wo sich die Stanzen von Raphael befinden. Mit jenem Eintritte in die Reihe der Weltgeistlichen wurde ein Wunsch seiner Jugend theilweise erfüllt. Mönch zu werden, gelüstete ihn nicht mehr; aber der Geistlichkeit wollte er angehören. Eine Zeit lang dachte er sogar daran, auch die höheren Weihen zu nehmen. Er ließ sich von einem Lehrer am Seminar „zum heiligen Petrus", Antonio Solfanelli, im Lateinischen und in der Theologie unterrichten und hoffte, gegen Ende 1867 so weit vorgeschritten zu sein, um das Examen als Subdiakonus bestehen zu können. Diesen Gedanken hat er jedoch wieder fallen gelassen und ist bei

dem Weltgeistlichen stehen geblieben. Der Uebertritt in den geistlichen Stand hat viele Auslegungen hervorgerufen. Ihn mit dem Verhältnisse zur Fürstin in Verbindung zu bringen, erscheint gewagt; denn Liszt hatte durchaus keine Ursache, sich nachträglich darüber vor der Welt zu rechtfertigen. Sollte dennoch irgend ein Gedanke daran jenem ernsten Schritte zu Grunde gelegen haben, so wäre es wohl nur der gewesen, daß er mit seinem Priesterstande die doch nicht vollzogene Verbindung habe von allen Vorwürfen befreien wollen.

Mit dieser Wendung seines Geschickes war die Zeit des Kampfes für ihn abgeschlossen. Dem Treiben der Welt sah er mit Gelassenheit zu und verbrachte sein Leben in ruhiger Arbeit. Außer den größeren kirchlichen Werken entstanden noch eine große Anzahl kleinerer Schöpfungen für Klavier und Gesang, darunter der geistvolle und klangreiche erste Mephisto-Walzer, den er auch für Orchester bearbeitet hat, ebenso wie den zweiten. Ein dritter Band der „Années de Pèlerinage" enthält viele auf seinen Aufenthalt in Rom und später in Tivoli, wo er die dem Kardinal Hohenlohe gehörige Villa d'Este bewohnte, bezügliche Kompositionen. Seine Lieder wurden ebenfalls beträchtlich vermehrt. Vom Jahre 1869 trat insofern eine Aenderung ein, als der Großherzog von Weimar ihn zu bewegen vermocht hatte, fortan einige Monate im Jahre wieder dort zu verbringen. Die „Hofgärtnerei" wurde für ihn eingerichtet und gestaltete sich in den Sommermonaten zu einem ähnlichen künstlerischen und gesellschaftlichen europäischen Mittelpunkte, wie es früher die „Altenburg" gewesen war. Es begann eine neue Epoche des Unterrichtes, vielleicht noch in ausgedehnterem Maße, als er sich ehemals ihm hatte widmen

können. Zahlreiche Schüler haben seine Unterweisung in freigebiger Weise erhalten: bei vielen ist sie auf fruchtbaren Boden gefallen. Die größte Sorgfalt ließ er dem Vortrage der Werke anderer Meister angedeihen. Von seinen Werken durften die virtuosen nur in Ausnahmefällen gespielt werden, da er an die Zeit ihrer Entstehung nicht mehr erinnert werden wollte. Auch er selbst spielte nur sehr selten eines seiner eigenen Werke, während er mit Freuden die Werke der vergangenen Meister in seiner unvergleichlichen Weise erklingen ließ. An die Oeffentlichkeit trat er nur dann, wenn es sich um eine künstlerische Wohlthätigkeit handelte. So spielte er 1875 in Pest in einem großen von Wagner geleiteten Konzerte für das Bayreuther Unternehmen das Es dur-Konzert von Beethoven und den „Walkürenritt“ in der Tausig'schen Bearbeitung, 1876 in Hannover für das Bach-Denkmal in Eisenach und 1877 in Wien für das dortige Beethoven-Denkmal, dessen Kosten fast ganz aus den großen Einnahmen dieses Konzertes und der zwei vorhergegangenen öffentlichen Proben bestritten wurden. Dadurch, daß der König Ludwig II. in so wundervoller Weise für Wagner eingetreten war, konnte Liszt die sorgenvollen Bemühungen für das äußere Geschick seines Freundes einstellen. In der Theilnahme an den weiteren Wagner'schen Schöpfungen und an der Gründung von Bayreuth trat niemals eine Aenderung ein. Die Vollendung der „Nibelungen“ nahm sein ganzes künstlerisches Denken und Empfinden in Anspruch, waren sie ihm doch „eine gänzlich neue und herrliche Welt“, nach welcher er sich längst gesehnt hatte. Seine Vorhersage, daß sich noch die besonnensten Leute dafür begeistern würden, hat sich längst als richtig erwiesen. Ueber den „Parsifal“ äußerte er zu Hans

von Wolzogen: „sein weihevoller Pendel schlägt vom Erhabenen zu dem Erhabensten". Als die Stunde geschlagen hatte, in welcher die Thüren des großen deutschen Kunsttempels in Bayreuth geöffnet werden konnten, genoß Liszt die herrlichen Früchte des Samens, den er mit vollen Händen ausgestreut hatte. Da stand vollendet vor ihm was er als Einziger im Geiste schon längst erschaut hatte. Dieses stolze Gefühl und die freudige Empfindung über seine Verdienste an dem Bayreuther Werke wurden sehr getrübt durch eine traurige Beobachtung, die er kurz nach den ersten Aufführungen des „Ringes" machen mußte. Von seinen Gegnern war schon längst als Gegenstück zu seinem Künstlerthume Brahms ausgegeben worden. Liszt hatte dieser Bewegung keine große Beachtung geschenkt, zumal sie in der Mitte der siebziger Jahre an einem Stillstande angelangt war. Da kam Bülow von Amerika zurück und suchte einen neuen Tummelplatz für die Entfaltung seiner Kräfte; denn auf den Bayreuther Kapellmeisterstuhl konnte er, der der berufenste Inhaber gewesen wäre, aus persönlichen Gründen nicht gelangen. Anstatt nun seine Stellung in Hannover dazu zu benutzen, um seine alten Glaubenssätze weiter zu verkündigen, fachte er den verglimmenden Funken der Brahms-Verehrung zu einer neuen Flamme an, die sehr bald wieder aufzulodern begann. Ob das oft krampfartige Eintreten für Brahms von Bülow immer ganz ehrlich und aufrichtig gemeint war, kümmerte Liszt weniger, als daß auf den Programmen der Meininger Kapelle höchst selten einmal ein Orchesterwerk von ihm zu finden war. Damit verleugnete Bülow doch sein einstiges Progonenthum. Nur für die Liszt'schen Klavierwerke hatte er noch seine frühere Gesinnung bewahrt, wofür sein bedeutendes Liszt-

Programm, das er in Berlin, Wien und Pest spielte, Zeugniß ablegte. Die Berechtigung der Bülow'schen Handlungsweise verdient an dieser Stelle keine Untersuchung. Sicher ist jedoch, daß einige Jahre hindurch die Verbreitung der Liszt'schen Werke gerade durch jenen Gesinnungswechsel des einstigen Bahnbrechers für die Kunst seines Meisters eine empfindliche Störung erlitt. Als eine Entschädigung für diesen Verlust kann die Gründung des Liszt-Vereins in Leipzig angesehen werden. Den Ausgangspunkt dafür bildete die schon erwähnte Aufführung der beiden Liszt'schen Symphonien. Darin, daß der Verein im Wesentlichen auf Leipzig beschränkt blieb, braucht keine Unterschätzung seiner Bedeutung gesucht zu werden; denn gerade an diesem Orte galt es die Ueberwindung der gebräuchlichen Verkennung und Verurtheilung des Liszt'schen Schaffens. Der Verein hat seinen Zweck erfüllt und in Leipzig den hartnäckig festgehaltenen Widerstand gegen Liszt gebrochen. Dadurch hat der Verein sich auch in weiteren Kreisen Verdienste erworben, da die anderen Bollwerke der Vergangenheit, nachdem das festeste gefallen war, nicht mehr zu halten waren. In ihren Bestrebungen begegneten sich vielfach der Liszt-Verein und der Allgemeine deutsche Musikverein, der durch seine größere Anlage auch auf ein größeres Feld seiner Thätigkeit hingewiesen wurde. Liszt war eifrig bemüht, sowohl durch seinen Rath als auch durch seine Gegenwart bei den Versammlungeu des letzteren Vereins diesem kräftig zu helfen. Seine Erscheinung bildete eine Hauptanziehungskraft für die Konzerte. Die in den ersten Jahren noch häufig gehegte Hoffnung, ihn spielen zu hören, schwand allmälig, und trotzdem strömten die Menschen herbei, um wenigstens den Anblick dieser edelen Greisengestalt genießen

zu können. Von den Anstrengungen, die ihm die Reisen im Frühjahre und Sommer stets auferlegten, erholte er sich im Herbste in Rom und in den Wintermonaten in Pest, wo 1874 eine Landes-Musik-Akademie gegründet worden war, deren Ehrenvorsitz er übernommen hatte. Im Frühjahre 1886 nahmen noch einmal die Reisen einen größeren Umfang an und bildeten einen Triumphzug für den Komponisten Liszt. Er wohnte in Paris und London großen Konzerten bei, die Freunde und Verehrer für ihn veranstaltet und nur aus seinen Werken zusammengesetzt hatten. Noch einmal erreichten auch die Huldigungen die Staunen erregende Höhe der früheren, und voll Zuversicht konnte er in die Zukunft blicken: sein Werk, an das er fest geglaubt hatte, wurde bereits von vielen Anderen geglaubt und würde die allgemeine gerechte Würdigung in nicht allzu ferner Zeit finden. Damit würde auch die Zukunft an dem Werke und seinem Schöpfer sühnen, was die Gegenwart in schwerer Verblendung gesündigt hatte. Auf der Rückkehr nach Weimar erkältete er sich. Doch hielt ihn die anfangs leichte Erkrankung nicht ab, zunächst nach Bayreuth zu reisen, um der Vermählung seiner Enkelin Daniela von Bülow beizuwohnen, dann einen Ausflug nach Luxemburg zu machen und von dort wiederum in Bayreuth zu den Festspielen einzutreffen. Schon ganz entkräftet wohnte er noch der ersten Aufführung des „Tristan“ bei. Dann mußte er sich niederlegen, da ihn eine heftige Lungenentzündung ergriffen hatte. In der Nacht vom 31. Juli kurz vor 12 Uhr verschied er. In feierlichem Zuge, an dem ganz Bayreuth und viele hervorragende von auswärts herbeigeeilte Persönlichkeiten theilnahmen, wurde seine sterbliche Hülle auf den städtischen Friedhof geleitet. Am

Grabe legten seine Schüler das Versprechen ab, daß sie nie aufhören würden, ihm in Dankbarkeit weiter zu dienen. Haben alle dies Versprechen und damit ihre Pflicht erfüllt? Ein Blick auf den heutigen Zustand der deutschen Kunstverhältnisse beweist, daß sehr viel geschehen und gearbeitet worden ist, um die große Aenderung, die sich vollzogen hat, herbeizuführen. Sowohl auf den Programmen der großen Konzerte fehlt der Name Liszt nicht mehr, auch in den verbreiteten politischen Zeitungen wird ihm mit der gebührenden Achtung und Anerkennung begegnet. Wenn nun auch noch die Musikschulen in größerer Anzahl sich mit der Ergründung und der Verkündigung des Wesens der Liszt'schen Schöpfungen befassen werden, so wird Liszt bald in der musikalischen Welt den Platz einnehmen, der ihm gebührt und nur in einseitiger Verblendung so lange vorenthalten worden ist. Mit der Schilderung seines Lebens hat sich bisher noch kein dazu berufener Forscher befaßt, so daß ein wissenschaftliches und damit auch zuverlässiges Werk bis jetzt noch entbehrt wird. Eine verdienstvolle Arbeit hat Lina Ramann geleistet. Sie hat mit großem Fleiße einen beträchtlichen Theil des Stoffes zusammengetragen und in einzelnen Abschnitten ihres umfangreichen Buches die beabsichtigte Darstellung richtig getroffen. Was zu thun nothwendig ist, wird vorläufig ein Einzelner noch kaum bewältigen können. Ueber vielen Punkten in diesem reichen Leben ruht noch ein Dunkel, über das nur durch eingehende Forschung ein helleres Licht verbreitet werden kann. Es bleibt zu hoffen, wie schon oben geäußert wurde, daß die weitere Erschließung der Briefe eine kräftige Hülfe gewähren wird. Auch muß die Schaffensart gründlich untersucht und dargestellt werden: Arbeiten über die

melodischen und harmonischen Eigenthümlichkeiten, über die Gestaltung der Werke im Ganzen und im Einzelnen werden mit Freuden begrüßt werden, da sie die Farben zur Vervollständigung des Gesammtbildes dieser wundervollen Künstlergestalt liefern müssen. Mögen nicht alle ihre Seiten die gleiche Bedeutung haben, so bleibt sie doch, abgesehen noch von ihrem unendlichen Gesammtwerthe, in ihrer besonderen menschlichen Erscheinung ein leuchtendes Beispiel für die Vorschrift, daß nicht bloß die Worte, sondern vielmehr die Werke eines edlen Menschen nachgeahmt werden sollen.

„So wirkt mit Macht der edle Mann
Jahrhunderte auf seines Gleichen:
Denn was ein guter Mensch erreichen kann,
Ist nicht im engen Raum des Lebens zu erreichen.
Drum lebt er auch nach seinem Tode fort
Und ist so wirksam, als er lebte;
Die gute That, das schöne Wort,
Es strebt unsterblich, wie er sterblich strebte.“

Leipzig,
Druck von Ramm & Seemann.

In demselben Verlage ist erschienen:

Die moderne Oper.

Von

Ferdinand Pfohl.

408 Seiten gr. 8° in vornehmster Ausstattung.

Geheftet 5 Mark. Gebunden 6 Mark.

Aus den zahlreichen Besprechungen, die dieses Werk, das gleich bei seinem Erscheinen in musikalischen und musikfreundlichen Kreisen allgemeine Aufmerksamkeit erregte, in den geachtetsten Zeitschriften und Zeitungen erfahren hat, sei in Folgendem nur das Wesentlichste hervorgehoben:

Pfohl zählt unbedingt unter unsere ersten Musikschriftsteller. Er hört technische Dinge und er schreibt künstlerisch. Es ist ein Vergnügen, sein Buch zu lesen. Wie wenig Leute giebt es, die einem Publikum musikalische Empfindungen so klar vor die Augen stellen, so plastisch greifbar machen können! Wie wenig, die das schriftstellerische Geschick haben, durch sprühende Ideenverbindungen, durch leichtgeschlagene Brücken den Strom musikalischen Nachfühlens, der sonst in intimster Stille seinen Weg nimmt, dem allgemeinen Gesichtskreis der Leser völlig zugänglich zu machen! Wir lesen Pfohl's Führer durch einige der wichtigsten, modernen, nach-Wagnerschen Opern — denn das ist im Wesentlichen sein Buch — nicht mit der Genügsamkeit eines nur Lernbegierigen, sondern mit der ganzen Spannung und dem frischen Interesse eines warm vermittelten Kunstgenusses selbst.

„Allgemeine Musik-Zeitung."

Herr Pfohl ist nicht nur ein Musiker von Fach und selbstschaffender Tonkünstler, sondern auch ein geistvoller, scharfsinniger und für seinen Gegenstand warm begeisterter Schriftsteller, den man dem trefflichen Ed. Hanslick unbedenklich an die Seite stellen kann. Belehrung und Anregung bietet das ausgezeichnete Werk, welches an Hanslick's gleichnamiges Werk anschließt, dasselbe gewissermaßen bis in die jüngste Gegenwart fortsetzt, in Hülle und Fülle; P. Cornelius, K. Goldmark („Merlin"). Alb. Franchetti („Ch. Columbus"), J. Massenet („Manon"), Em. Chubrier („Gwendolino"), P. Tschaikowsky („Jolanthe"), P. Mascagni („Cavalleria", „Freund Fritz", „Die Rantzau"), Leoncavallo („Bajazzo") und einige dii minorum gentium werden nach Text und Musik ihrer Werke gründlich und geistreich besprochen. Die Urtheile sind vielfach mit charakteristischen Notenbeispielen belegt. Unsern Dank für die genußreiche und belehrende Lectüre dieses Werkes glauben wir nicht besser ausdrücken zu können, als mit dem Wunsche, es möge der in Aussicht gestellte zweite Band, in welchem

Opern von Rubinstein, Dräseke, P. Umlauft, E. d'Albert, R. Strauß, Ed. Kretschmer u. A. zur Beurtheilung kommen sollen, recht bald nachfolgen.

„Augsburger Abendzeitung."

Der Zweck des Werkes ist, den Einfluß des Wagner'schen Genius auf die moderne Kunst nachzuweisen, dem sich, nach des Verfassers Ansicht, nur der Dichtercomponist Peter Cornelius durch die Ursprünglichkeit seines musikalischen Gedankens zu entziehen vermochte, ohne jedoch in seinen letzten Schöpfungen den Strahlen der Wagner'schen Sonne gänzlich ausweichen zu können. Mit großer Sachkenntniß und Begeisterung giebt der Verfasser, nachdem er den Begriff „Modern", dieses Parfüm einer Culturepoche, auf sehr geistreiche Weise entwickelt hat, eine kritische Analyse der bedeutendsten Erzeugnisse auf dem Gebiete der modernen Oper, dabei immer den Einfluß Wagner's nachweisend. Dem sehr interessanten Aufsatz über Verdi und dessen künstlerische Umwandlung in seinen letzten Werken, ebenfalls bedingt durch Wagner's Einfluß, schließt sich eine kritisch-analytische Studie an über die veristische, insbesondere über die neuitalienische Schule, über deren Hauptvertreter der Verfasser, der die naive Empfindung Mascagni's höher stellt, und zwar mit Recht, als die gesuchte, unnatürliche Phrasenhaftigkeit Leoncavallo's, ein sehr scharfes Gericht hält. Dem Stiefkind der modernen Oper, der komischen, ist ein Kapitel gewidmet, das einige Opern dieses Genres, die es kaum über die Première gebracht haben, „Das Glöckchen des Eremiten" natürlich ausgenommen, kritisch beleuchtet. Das interessante Werk schließt mit einem Aufsatz über die volksthümliche Oper, in dem der arme Neßler wieder einmal in sehr abfälliger Weise abgeurtheilt wird. Durch das Ganze geht ein Zug großer Selbstständigkeit des Urtheils, gestützt auf ein ernstes, tiefes Studium des behandelten Stoffes.

„Frankfurter Zeitung."

Pfohl's Styl ist ein durchaus eleganter, seine Behandlung der Materie eine gründliche, nicht weitschweifige und dabei populäre, und über Allem schwebt ein stets liebenswürdiger, oft derberer, oft feinerer Humor, der auch die von seinen scharfen und wohlgezielten Pfeilen Getroffenen versöhnen muß, jedenfalls aber dem Leser die Lectüre zu einer sehr angenehmen macht. Besonders erwähnen möchten wir die vielen, so treffenden Vergleiche als besonderes Kennzeichen eines hochbegabten Geistes. Der Verfasser hatte Gelegenheit, die besprochenen Opern leibhaftig auf der Bühne dargestellt zu sehen und so erhält der Leser einen vollkommen plastischen Eindruck von jedem der Werke, so zwar, daß die gebotenen Analysen die strenge Forderung Schumann's erfüllen, welcher verlangt, daß eine gute Kritik eine dem Eindruck des Werkes nahekommende Wirkung auf den Leser macht.

„Hamburger Nachrichten."

Wir sollten uns eigentlich nicht unterfangen, über dieses Buch ein Wort zu veröffentlichen, weil der Verfasser ausdrücklich verlangt, nur als Musiker vom Musiker beurtheilt zu werden! Da er aber selbst diese „Musiker" als „Tonkünstler im weiteren Sinne des Wortes" präcisirt und zugiebt, daß bei der musikalischen Kritik „Bildung und angeborene Begabung" zusammenwirken müssen, so wollen wir es um so mehr wagen, wenigstens die Aufmerksamkeit des musikalischen Publikums auf dieses Werk zu ziehen, als wir der Meinung sind, es gehöre zu den bedeutendsten, die in neuester Zeit über die neueste Musik geschrieben worden sind.

„Schwäbischer Merkur."

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig